مجلة (الشارقة الثقافية) تطلق
موقعها الإلكتروني

www.alshariqa-althaqafiya.ae

ينطلق مع هذا العدد الموقع الإلكتروني لمجلة (الشارقة الثقافية) موازياً لإصدارها الورقي ورافداً له، وذلك للوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء في جميع أنحاء الوطن العربي والعالم، ولإيصال رسالة الشارقة الثقافية والتعريف بمنجزاتها الثقافية والحضارية، إذ إنّ تعزيز الفعل الثقافي الرقمي وصياغة تكامل بين المنتج الثقافي الورقي والمنتج الإلكتروني، يحققان رؤية الشارقة في تطوير الثقافة الرقمية، لما لها من أهمية تثقيفية وتعريفية وتفاعلية محلياً وخارجياً.

يأتي موقع المجلة كوسيلة مهمة جداً للوصول إلى الأصدقاء والقراء والمهتمين والباحثين عن المعرفة والإبداع أينما كانوا، بلا حدود أو قيود، بغية الانتشار الأوسع وخلق قراء جدد، واستقطاب مثقفين من مختلف الأطياف والتوجهات والانتماءات، وهو مساحة تفاعل مباشر وتواصل مستمر، نستطيع من خلاله طرح الأسئلة التي تلامس الواقع الثقافي العربي بكل جرأة ووضوح، وإبراز القضايا الثقافية والفنية والإبداعية والتاريخية التي تعزز الوعي والتنمية والإنسانية.

لا يمكن بأي حال من الأحوال التخلف عن سياق التطور الرقمي الذي تعرفه الإنسانية، فالشارقة لم تترك وسيلة إلا اتبعتها، ولا رؤية إلا ونفذتها في سبيل الارتقاء بالثقافة عالياً والتعريف والترويج لهويتنا الثقافية ولغتنا العربية، وها هي لم تتأخر لحظة عن مواكبة التطور الرقمي في المجالات كافة، والاستثمار الثقافي فيه، وإشراكه في عملية التنوير والنهوض وصناعة التحوّلات، وتفعيل الثقافة العربية في المحيط العربي والعالمي، فضلاً عن بلورة ملامح المستقبل.

تسعى دائرة الثقافة إلى توفير المجلة إلكترونياً من أجل دعم وغرس حب القراءة لدى الناس وتنمية المعرفة والثقافة واللغة، حيث يشكل الموقع نافذة حقيقية يستطيع القارئ أن يطل من خلالها على أقسام المجلة المتنوعة التي تواكب المستجدات الثقافية وترصد المشهد الأدبي العربي وتخاطب الثقافات ببعديها العربي والإنساني، وتسهم في التعريف بالمثقفين والمبدعين العرب ممن يعيشون في غير أوطانهم، إلى جانب مد جسور التواصل الثقافي والحضاري عربياً وعالمياً.

يتميز الموقع بأنه يتيح للقارئ أن يطلع على أعداد المجلة كلها، منذ العدد الأول وحتى العدد الأخير، مع المحافظة على التمازج بين النص التحريري والنص البصري، كما أنه يستطيع أن يتعرف إلى موضوعاتها، ومضامينها، والأقلام المشاركة من أهم رموز الفكر والأدب والفن والإعلام في الوطن العربي، علاوة على متابعة الفعاليات والأنشطة والبرامج الثقافية في وطننا العربي على مدار العام.

من هنا تبذل المجلة جهوداً كبيرة لإرضاء القارئ وإشباع رغباته الثقافية والمعرفية بشكل يتناسب مع متطلبات العصر الحديث، فضلاً عن البحث المستمر في رفد المجلة بأقسام جديدة وموضوعات مثيرة، ونحن إذ ندعو قراءنا الأعزاء إلى الانضمام إلى الموقع الإلكتروني والاطلاع على موضوعات المجلة، حيث يمكنهم معرفة صدور الأعداد والتعرف إلى محتوياتها ومشاهدة الأغلفة، وإرسال مشاركاتهم من مقالات ودراسات وقراءات وإبداعات، تعبر عن أحلام وتطلعات الإنسان المثقف في كل مكان.

الوصول إلى الباحثين عن المعرفة والإبداع بغية الانتشار الأوسع وخلق قراء جدد واستقطاب المثقفين

المجلة تواكب المستجدات الثقافية ببعديها العربي والإنساني وتسهم في التعريف بالمبدعين والمثقفين العرب

الترجمة جسر للتواصل بين العرب والغرب

عبدالغفار مكاوي

أغنى المشهد الثقافي العربي بصمت



د. يحيى عمارة

يتفق معظم الدارسين والباحثين والأدباء والمفكرين، أن الأديب المصري والمفكر العربي الراحل عبدالغفار مكاوي، رحمه الله، كان من الأسماء العربية المعاصرة البارزة، التي أغنت المشهد الثقافي العربي في صمت وبنكران ذات.. لن تنساه ذاكرة الأدب وحضارة العرب، حيث تنطق أعماله الأدبية والفكرية بكل عوالم بناء الثقافة العربية المعاصرة بناء متيناً، مشدود الأركان والأعمدة، معرفةً ولغةً وتصوراً وترجمة.



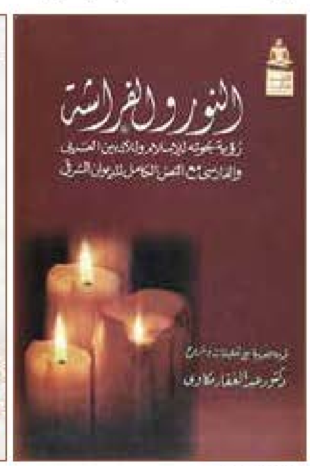


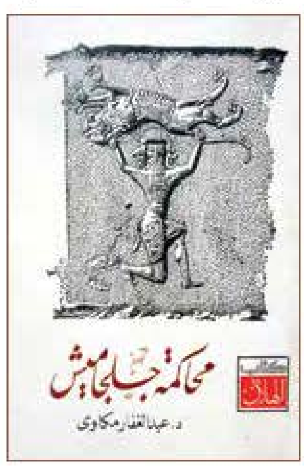
عبد الغفار مكاوي

هو قارئ حصيف وموسوعي للشعر العربي والشعر الغربي عامة، والشعر الألماني خاصة، ومن أبرز مؤلفاته: (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر) في جزأين، ودراسات وترجمات غزيرة ومتنوعة، حول تراث الشعر العالمي، فقد ترجم أشعار سافو عبر كتابه (سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان)، و(لاوتسي) الفيلسوف الصيني، و(برتولد بريخت) الشاعر والدرامي الألماني، إلى جانب دراسات وترجمات أخرى تنتمي إلى عالم الفكر والفلسفة، مثل: (مدرسة الحكمة)، و(لِمَ الفلسفة؟)، و(ألبير كامو)، و(الحكماء السبعة)، و(تجارب فلسفية)، و(شعر وفكر)، و(هولدرلين)، و(تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق) لأمانويل كانط، ثم كتاب (أرسطو، دعوة للفلسفة).

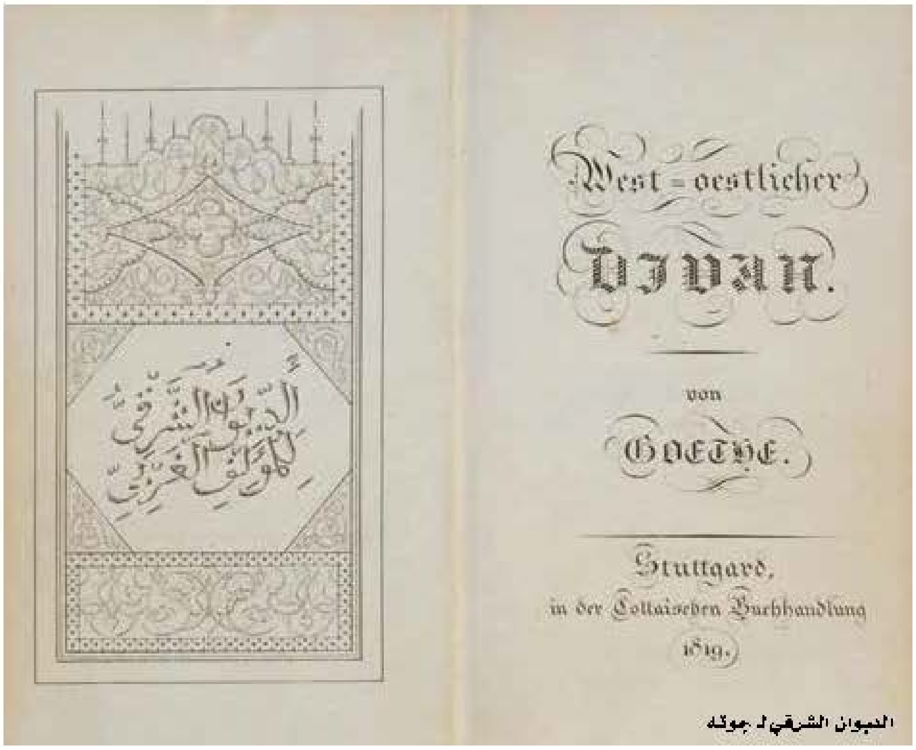
وتعد ترجمته لديوان غوته تحت عنوان (النور والفراشة) من أجود الترجمات العربية وأفصحها، التي تمكنت من الإحاطة الشاملة برؤية الشاعر الألماني في علاقته بالإسلام والأدب العربي، فهو من المترجمين الأوائل الذين كان لهم السبق في الحديث عن مدى إعجاب صاحب (فاوست) بالروح الإسلامية واستلهامه العديد من الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة، التي انعكست على بعض قصائد الديوان، وفي الإشارة كذلك إلى تأثر غوته بعدد من الشعراء العرب والمسلمين. وهنا نذكر أن خاصية الرجل تتمثل في كونه من الرواد الأدباء المفكرين العرب المعاصرين الذين تأثروا بعالم (غوته) الشعري؛ حيث يؤكد في أكثر من تصريح أو حوار أجري معه قوله الآتي: (...ولن أقول شيئاً جديداً عندما أقرر الآن أن نعيش مع قصائد الديوان الشرقي، الذي ذكرته شهوراً طويلة حاولت فيها أن أتذوقها وأتناغم معها وأتقمص روحها، وأجرب في نفسي تجربة صاحبها ومشاعره، التي أحس بها عند كتابتها وتجربة قارئه المعاصر له ومشاعره عندما تلقاها منه). كما قدّم دراسات متعددة عن (نيتشه) الذي قال عنه ذات مرة: (إنه فيلسوفي المفضل)، وقال أيضاً: (أميل أحياناً إلى تشبيه نفسي بنيتشه). واطلع باهتمام ملحوظ على الأدباء الفلاسفة الوجوديين بفرنسا، وخاصة ألبير كامو،

تعد ترجمته لديوان جوته (النور والفراشة) من أجود الترجمات العربية وأفصحها





من مؤلفاته

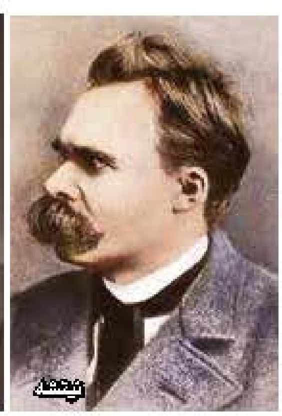


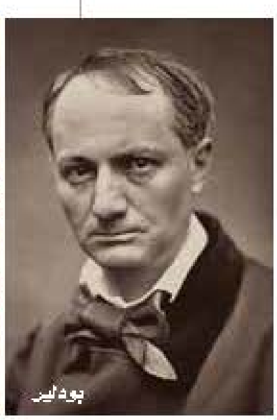
الديوان الشرقي لـ جوته

حيث تأثر بتلك الروح التراجيدية المأساوية التي طغت عليه في(البكائيات) أو في بعض أعماله الأدبية، وخاصة المسرحيات، مثل: (البطل ودموع أوديب وبشر الحافي يخرج من الجحيم)، فيقول مؤكداً هذا التأثر: (من ألبير كامي تشربتُ النزعة التراجيدية أو المأساوية والعطش المتجدد للطبيعة وللنور والحياة، ثم لازمتني عاطفة الحب له والارتباط بتشاؤمه وبراءته وأمانته وتمرده، حتى إعداد رسالتي عن فكره الفلسفي بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات).

لقد كان الراحل يرى أن في كل فلسفة عظيمة أدباً، وفي كل أدب عظيم فلسفة! ولذا كان الفيلسوف عنده هو من يجمع بين الطفل والشاعر، وإن اختلفت عنهما في طريقة تعبيره عما يدهشه. وكان الفعل الفلسفي عنده قريباً من الفعل الشعري. ولعل اهتمامه بشعر (هولدرلين) وفلسفة (هايدغر) دليل واقعي على الجمع بين الشعر والفلسفة، حيث يقول: (توجهت بعد ثورة الشعر الحديث إلى شاعر الوحدة والاكتئاب والحنين للأصول الإغريقية والعهود الأسطورية القديمة، وهو (فريديريش هولدرلين)، فقام بتأليف كتاب عن (هولدرلين) وفاءً لذكرى الشاعر التي احتفل بها العالم في شهر مارس سنة (١٩٧٠)، وللإعلان عن الاتصال بروح الشعر الخالص، والقرب من نبعه النقي الأصيل، والالتزام برسالته ومسؤوليته.

فإذا كان الدكتور زكريا إبراهيم قد أطلق لقب (أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء) على (التوحيدي) بين القدماء، فإن أجدر الناس بهذا اللقب بين المعاصرين هو عبدالغفار مكاوي، إلى جانب المفكر العربي زكي نجيب محمود، ذلك أنه كثيراً ما استخدم الأسلوب الأدبي في كتاباته الفلسفية، كما اعتمد الفكر أساساً في إبداعاته الأدبية، حيث كانت للشعر قيمة كبرى في ثقافة مفكرنا وعقله، ليحتل الأدب قلبه، وتسكن الفلسفة عقله، فهو حين يكتب


نيتشه


بودلير


زكي نجيب محمود

تنطلق أعماله الأدبية والفكرية نحو عوالم الثقافة العربية المعاصرة ببناء متين

يعتبر أجدر الناس بلقب أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء

استخدم الأسلوب الأدبي في كتاباته الفلسفية كما اعتمد الفكر أساساً في إبداعاته الأدبية



مشهد من مسرحية «أوديب»

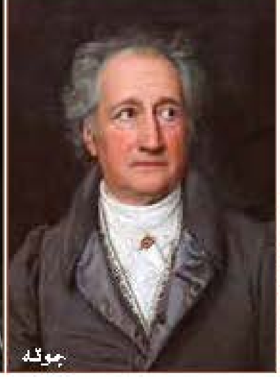
أدباً فمن السهل على القارئ أن يكتشف حضور المرجعية الفلسفية فيه، فعلاوة على علم الرجل الدقيق وإجادته الفلسفة الألمانية وشؤون الفكر، فقد امتلك أسلوباً أدبياً رفيعاً؛ وحساً لغوياً مرهفاً، لأنه أديب قبل أن يكون فيلسوفاً يحتل مكانة مرموقة بين أدباء العربية، وهو على حد قوله: (وإن كان قد كتب في الفلسفة فبقلب أديب، أو في الأدب فبعقل فيلسوف، أو هو بتعبير آخر: أديب بين الفلاسفة، وفيلسوف بين الأدباء). وقد أبدع لنا في هذا الصدد، مجموعة من المؤلفات الأدبية تدخل في باب القصة والمسرح، يمكن أن نذكر منها قصص: (ابن السلطان) و(الست الطاهرة) و(الحصان الأخضر)؛ ومسرحيات: (محاكمة جلجامش) و(من قتل الطفل؟) و(زائر من الجنة) و(الليل والجبل) وغيرها..

وخلاصة الحديث، يمثل عبدالغفار مكاوي، ظاهرة عربية فكرية قدّمت خدمةً كبرى في ترسيخ الثقافة العربية قديماً وحديثاً ومعاصراً، وجعلتها خطاباً معرفياً متعدد المصادر والمراجع، حتى اشتُهرت به، واندهش إزاءه مفكرو الحضارة الغربية بكل أطيافهم ودرجات علمهم، وهي ظاهرة الأدباء والفلاسفة الموسوعيين المنفتحين على ثقافة الآخر، عبر ترجمة الأدب والفكر تأليفاً وإشرافاً ومراجعةً، دون إغفال هوية علومهم وثقافاتهم العربية، من أمثال: الفارابي، والتوحيدي، وابن سينا، والمعري، وابن رشد، وابن خلدون.. حيث ألمّ هؤلاء بعلوم الفلك والكيمياء والطب والأدب والفقه والتنجيم والجغرافيا، إلى جانب الفلسفة واللغات والألسن، وغيرها من العلوم المختلفة.. ليكون بذلك أديباً رفيع المقام بين أدباء جيله، وفيلسوفاً من طراز خاص يحلق في عالم الفلسفة بأجنحةٍ شتى، علماً بلغات متعددة، ويشكل طوال حياته وما بعد رحيله جسراً ثقافياً معاصراً بين فكر الثقافة العربية والحضارة الغربية، من خلال مشروع الترجمة، وتكون كتاباته نصاً مفتوحاً على الآخر تدعو إلى حوار دائم بين جميع الأفكار والحضارات في العالم.

رأى أن كل فلسفة عظيمة أدب وكان الفعل الفلسفي عنده قريباً من الفعل الشعري



بريخت



جوته



ألبير كامو



د. محمد صابر عرب

لا تاريخ من دون وثائق

الحقبة التاريخية

في كتابة المذكرات الشخصية

تناولنا في مقالنا السابق (الحقيقة التاريخية في كتابة المذكرات الشخصية) أهمية المذكرات الشخصية كأحد المصادر في كتابة التاريخ، ونظراً لما أثاره هذا الموضوع من ردود فعل واسعة وتساؤلات عديدة، من المتخصصين والمتابعين في مجال الدراسات التاريخية والسياسية والاجتماعية، فقد آثرت أن أتناول هذا الموضوع من جوانب متعددة لم أتمكن من عرضها في المقال السابق، بعد أن تبين لي أن هذا الموضوع يمثل أهمية كبيرة، وخصوصاً أمام هذا الفيض المتدفق من المذكرات التي تعد ظاهرة حضارية وثقافية جديرة بالعناية والاهتمام.

المذكرات السياسية والشخصية كانت دائماً موضع خلاف، حينما اعتقد بعضهم أن أهميتها تأتي من أهمية الموقع السياسي، الذي كان يشغله صاحب المذكرات، باعتباره معايشاً للتجربة ومشاركاً في صنع سياساتها. لم يلتفت بعض المهتمين إلى أن مثل هذه المذكرات تحكمها اعتبارات شخصية، يلجأ أصحابها إلى تبرير مواقفهم والدفاع عن سياساتهم، أو ما يلجأ إليه بعضهم أحياناً من تعظيم نجاحاتهم، ولم يلتفت بعضهم الآخر إلى أن الحكم على التجربة من رؤية أصحابها يفقدها كثيراً من المصداقية، يستوي في ذلك الرؤساء والوزراء وكبار الساسة.

لهذا: فإن أهمية المذكرات ودرجة مصداقيتها، لا تتحقق غالباً من مشاركة أصحابها في صناعة القرار، بل إن ما يُكتب في هذا القبيل لا يتضمن كل الحقائق، وهو ما يدعونا إلى إعادة قراءة هذا الصنف من المذكرات، وتحقيق ما ورد فيها من معلومات، اعتماداً على رؤية نقدية علمية، لأن كتابة التجربة من خلال معايشتها لا تعد دليلاً على صدق ما ورد فيها.

لعل من المناسب أن نطرح سؤالاً: إلى أي حد تعتبر المذكرات الشخصية بمثابة وثائق يعتد بها؟ وهل تختلف أهمية المذكرات من حيث بُعد صاحبها أو قربه من صناعة القرار؟ وهل تسجيل الأحداث التاريخية بعد مرور فترة زمنية يكسبها قدراً من الموضوعية؟ أم أن عامل الزمن يقلل من مصداقيتها؟

لقد شهدت الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية في مصر كتابات كثيرة في هذا المجال، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ابتداء مما كتبه ابن إياس في بدايات القرن السادس عشر، مروراً بما كتبه عبدالرحمن الجبرتي في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، وصولاً إلى ما كتبه مصطفى كامل، والدكتور محمد حسين هيكل، ومحمد فريد، وإسماعيل صدقي، وعبدالرحمن فهمي الذي سجل أحداث ثورة (١٩١٩)، وكان جزءاً من أحداثها، وسعد زغلول.

يلاحظ أن ما كُتب في هذا المجال يمثل ثلاثة نماذج متباينة: أولها: اليوميات التي لم يكن أصحابها يشغلون مواقع سياسية، وإنما كانوا بمثابة شهود على الواقع، لذا جاءت شهاداتهم صورة نابضة بالحياة، معبرة عن الواقع، لعل ما كتبه ابن إياس وعبدالرحمن الجبرتي، يعد شهادة على الواقع، الذي جاء صورة ناطقة بالحراك الثقافي والسياسي والاجتماعي. ثانيهما: المذكرات التي شغل أصحابها مواقع سياسية، وكانوا جزءاً من الفعل السياسي والاجتماعي، يأتي الدكتور هيكل وإسماعيل صدقي وغيرهما كنماذج لهذه المذكرات. ثالثها: المذكرات التي ارتبط أصحابها بالتجربة بحكم انتماءاتهم السياسية والاجتماعية والحزبية، وكانوا شهوداً على الواقع باعتبارهم يمثلون المعارضة، ولعل من أهمهم مصطفى كامل ومحمد فريد وعبدالرحمن فهمي، وغيرهم كثيرون..

إذا كان الجبرتي قد ولد عام (١٧٥٣)، إلا أنه راح يسجل الأحداث ابتداءً من عام (١٧٨٨)، وهي أحداث قد سمع عنها بحكم سنه ولم يعاصرها. لذا: فإننا نستبعد ما

كتبه خلال هذه الفترة، أما ما كتبه الرجل بعد ذلك حينما عايش التجربة وراح يرصدها يوماً بيوم، وخصوصاً الصراعات التي شهدتها مصر مع بدايات القرن التاسع عشر، وما أعقبها من صعود محمد علي إلى حكم مصر، ما كتبه الجبرتي في هذه الحقبة، جاء كصور نابضة بالحياة، وقد اتسمت كتاباته بقدر كبير من الدقة والوعي، لذا فهو يعد المصدر الأول لكتابة تاريخ مصر خلال هذه الأحداث، وخصوصاً فيما يتعلق بالحراك السياسي والاجتماعي، على الرغم من قسوة كتاباته ونقده اللاذع لبعض القوى الاجتماعية والسياسية، وفي مقدمتهم مشايخ الأزهر، الذي يعد واحداً منهم، حينما راح يسجل الوقائع ساخراً، ناقداً، متعاطفاً، محايداً في أحيان كثيرة. وفي كل ما كتب جاءت شهادته بمثابة صورة نابضة بالحركة والحياة.

أما عن المذكرات التي شغل أصحابها موقعاً مسؤولاً في الحياة العامة، من قبيل الدكتور محمد حسين هيكل وسعد زغلول وغيرهما، فإن ما ورد في هذه المذكرات قد عكس حجم التناقضات السياسية والحزبية، كما عكس القدرة على تبرير مواقفهم السياسية وانتماءاتهم الطبقية، باستثناء سعد زغلول الذي كتب تجربته في (٥٣) كراسة، تضمنت تسجيلاً صريحاً للأحداث التي عايشها وصدقاً شديداً في ما كتبه عن نفسه وعن حياته الخاصة، لدرجة أنه راح يلوم نفسه ويتحاور معها، وهو ما جعل من صراحته هذه مادة لبعض المؤرخين الذين تحاملوا عليه، وقد أغفلوا دوره السياسي والوطني وتناولوا حياته الاجتماعية، وهو ما أساء كثيراً لتاريخ هذا المناضل الوطني الشريف.

أما المذكرات التي لم يشغل أصحابها وظائف عامة، إلا أنهم انغمسوا في الحياة السياسية والحزبية، وهو ما أتاح لهم التعبير عن وجهة نظرهم (المعارضة)، وهناك نماذج كثيرة، مثل مصطفى كامل ومحمد فريد وعبدالرحمن الرافعي وغيرهم.. وكانوا جزءاً من الحياة الحزبية والوطنية، وفي كتاباتهم الكثير مما يحتاج إلى النقد والتحليل والدراسة. فما كتبه محمد فريد على سبيل المثال ابتداءً من عام (١٩١٣)، بعد أن استقر في أوروبا ويئس من العمل السياسي داخل مصر (مذكراتي بعد الهجرة)، وقد كتبها من الذاكرة، لذا كان كثيراً ما يستخدم عبارة (على ما أتذكر).

وفي نفس السياق يأتي عبدالرحمن فهمي أحد قادة ثورة (١٩١٩)، حينما كتب مذكراته بعد أن انشق عن حزب الوفد (١٩٢٦)، فإن مجمل ما كتبه لا يندرج تحت مسمى مذكرات، باستثناء ما كتبه عن ثورة (١٩١٩) باعتباره أحد قادتها والمعلومات الوافية عن كثير من التفاصيل من قبيل الطريقة التي ابتكرها، حينما استخدم وسيلة جديدة لمراسلة قادة الثورة (الشفرة)، إلا أن كتاباته في مجملها قد تميزت ببعد أخلاقي واجتماعي قل أن نجده في أي مذكرات أخرى.

على أية حال؛ فإن كتابة المذكرات يوماً بيوم يعد معياراً لمصداقيتها، كما أن كتابة المذكرات التي شغل أصحابها وظائف عامة، وكانوا جزءاً من صناعة القرار، فقد تأثر كاتبوها بعوامل شخصية ونفسية، جعلت أصحابها يصنعون صورة نمطية جميلة لمواقفهم السياسية.

أعتقد أن المذكرات الشخصية لا تندرج من حيث قيمتها الفنية تحت مسمى (وثائق) بالمعنى العلمي والأكاديمي، ولا ترقى لكونها مصدراً أصيلاً للكتابة التاريخية، لكننا لا نغفل أهميتها كأحد المصادر الثانوية في الكتابة التاريخية، ومن المهم أن تخضع هذه المذكرات إلى التحقيق والدراسة، وهي مهمة يتولاها الباحثون والنقاد.

لعل هذا الفيض المتدفق من المذكرات، يعيدنا إلى الحديث عن أهمية الإفراج عن الوثائق الرسمية وغير الرسمية، المودعة في الجهات الحكومية في كافة أقطارنا العربية، والعناية بها وإتاحتها للباحثين باعتبارها المصدر الأول والأصيل للكتابة التاريخية، وهي الدعوة التي لن أتوقف عن المطالبة بها.. فلا تاريخ من دون وثائق!

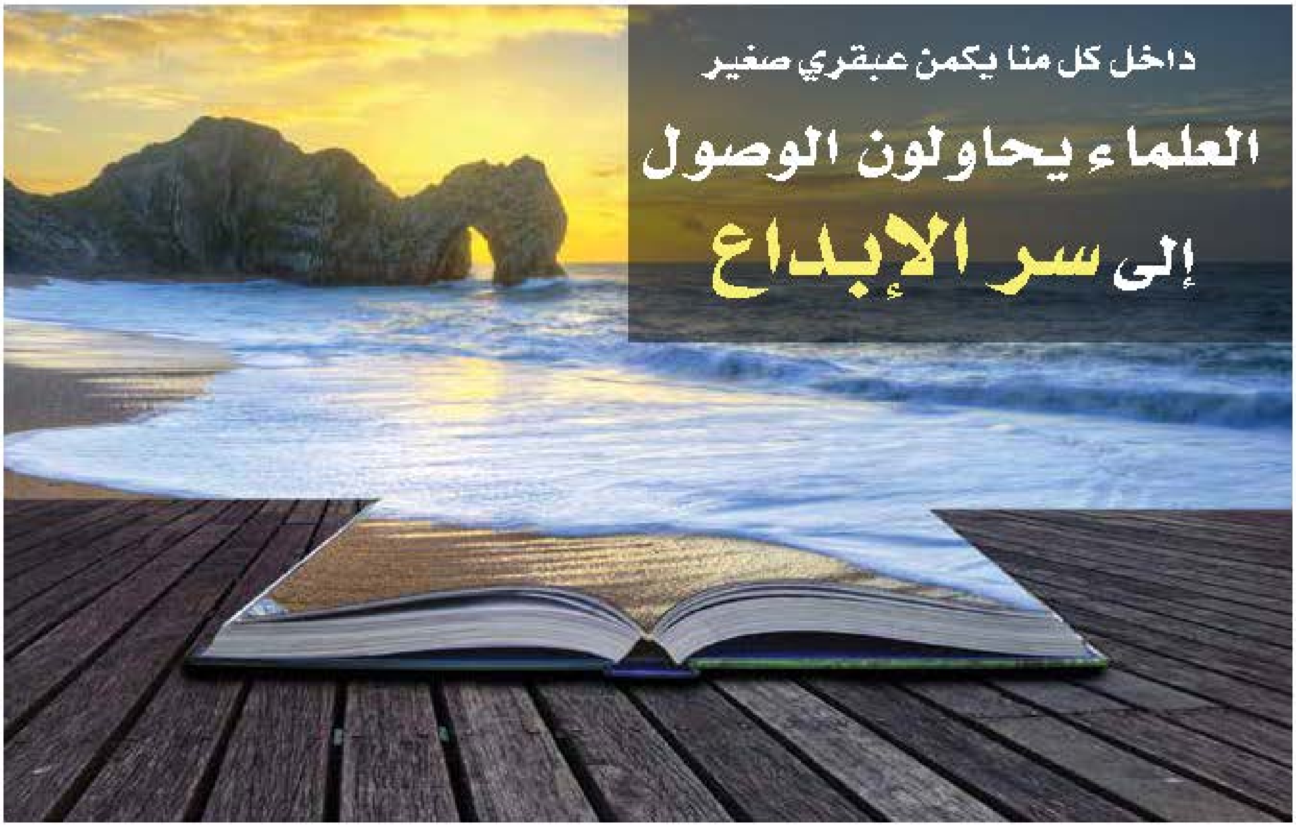
المذكرات السياسية كانت ولاتزال موضع خلاف لأنها غالباً ما تبرر المواقف والسياسات

لا بد من إعادة قراءة هذه المذكرات وتحقيق ما ورد فيها اعتماداً على رؤية نقدية علمية

ما كتبه ابن إياس والجبرتي يعد شهادة على الواقع ناطقة بالحراك الثقافي والسياسي والاجتماعي

داخل كل منا يكمن عبقري صغير

العلماء يحاولون الوصول إلى سر الإبداع



بقلم: أشيل فينبرغ
ترجمة: خديجة حلفاوي

من اختبارات الإبداع وصولاً إلى سيكولوجية العبقرية، حاول علماء النفس الكشف عن سر الإبداع. وتبعاً لذلك، توصلوا إلى استنتاجات تختلف بشكل كبير عن افتراضاتهم السابقة... ابحث في أقل من دقيقة عن الأسماء التي تبدأ بحرف «الميم»، ابحث عن أكثر الاستعمالات الممكنة لـ «مشبك الورق»، هذه عينة من أكثر الأسئلة انتشاراً ضمن المسوحات والاستبانات، التي تجرى حول الإبداع وقياس الإبداعية. تستند تقنيات قياس ودراسة الإبداع الأدبي – (OuLiPo) - إلى نفس المبدأ، يتعلق الأمر ببناء قصة انطلاقاً من عدد قليل وبسيط من الكلمات (فيل، نيويورك، جبن كاميمبرت، تضخم، غيرة...).

تجدر الإشارة إلى أنه وفي مختلف هذه الاختبارات أو التمرينات، يتم تحفيز الإبداعية وفقاً لقواعد ناظمة، لا تحد هذه القواعد من «فعل الإبداع»، لكنها تعززه وتحفزه. حول هذا المبدأ، كتب «جورج بيريك» (Georges Perec) رواية من ٣٠٠ صفحة –«الاختفاء» (La Disparition)– سنة ١٩٦٩ دون أن يستعمل حرف (e) الأكثر شيوعاً في اللغة الفرنسية.

كيف تصبح عبقرياً؟ ظهر أول اختبارات الإبداع خلال خمسينيات القرن الماضي. في ذلك الوقت، كان «معدل الذكاء» (Quotient intellectuel) يحتل المرتبة الأولى في دراسة القدرات الفكرية. كان لدى عالم النفس الأمريكي جوي ب. غيلفورد (Joy P. Guilford)، الذي كان واحداً من الشخصيات المؤثرة في مجال علم النفس، فكرة بناء اختبار لقياس القدرات الإبداعية، من خلال مقارنته بأداء اختبارات الذكاء، اكتشف أن الإبداع لا يتداخل مع الذكاء: دليله على ذلك أنه يمكننا أن نكون مبدعين للغاية، دون أن نكون بالضرورة أذكياء جداً (والعكس صحيح، يمكن أن نكون أذكياء دون أن نكون مبدعين).

هدف غيلفورد إلى فهم الكيفية التي بموجبها تتمظهر قدرات الإبداع، وخلص إلى وجود ما يسميه بـ «الفكر المتباين» (pensée divergente) في حين أن اختبار قياس الذكاء يمثل القدرة على إيجاد الجواب المناسب للمشكل، سيكون الإبداع هو القدرة على تخيل مجموعة متنوعة من الحلول: من هنا أتى مصطلح «الفكر المتباين» (نشير إلى أن تصور «الفكر المتباين» كان مدفوعاً إلى حد كبير بطبيعة الاختبارات نفسها، تماماً كما تقترح اختبارات قياس الذكاء تعريفاً للذكاء من النوع اللفظي والمنطقي – الرياضي).

فيما بعد، سيتخلل النهج التجريبي الذي أدخله غيلفورد و«إليس بول تورانس» (Ellis Paul Torrance) –مؤلف كتاب «اختبارات تورانس للتفكير الإبداعي» (Torrance tests of creative thinking (TTCT))– مختلف البحوث المخبرية حول الإبداع. بهذه الطريقة، سيتم تطوير دراسات مثمرة حول الأساليب المعرفية أو تطور الإبداع وفقاً للعمر.

هناك مسار آخر لدراسة الإبداع ويتعلق بسيكولوجيا «العبقرية». كيف كان يفكر ليوناردو دافينشي، موزارت، بيكاسو، أينشتاين.. وجميع أولئك الذين أحدثوا ثورة في مجالاتهم البحثية، في الفنون والعلوم

والتقنيات؟ يستند التصور الذي قاد العديد من الأعمال المكرسة لـ «العبقرية» منذ فترة طويلة على فكرتين رئيستين: أولاً، يعبر الإبداع عن شخصية استثنائية. ثانياً، العباقرة هم أشخاص فريدون وأصيلون، منقطعو النظير في عصرهم. يعد ألبير أينشتاين باحثاً أشعث، تشكل على هامش المؤسسة العلمية، وسحب اللغة من أصحاب السلطة. كان موزارت أيضاً صبياً مزلياً لا يطاق. بما أنهم مثل المهمشين أو حتى المجانين (فنسنت فان جوخ رمز للجنون)، فمن السهل أن نستنتج كون العبقرية والجنون من جنس واحد.

هناك فكرة أخرى طرحت للنقاش وترتبط بـ «تأثير يوريكا» (l'effet eurêka) يصف العديد من المخترعين، علماء الرياضيات والمبدعين اكتشافاتهم بكونها تتخذ شكل حدس مفاجئ – الشهير بـ «يوريكا» أرخميدس. فسر علماء النفس هذه الظاهرة بما يمكن أن نصطلح عليه بـ«البصيرة» (insight)، بوصفها إعادة تنظيم مفاجئ للعناصر المتباينة التي تظهر على شكل «إلهام».

أكد عالم النفس الأمريكي «ميلامي كسيكسنت ميهالي» (Milahy Csikszentmihaly) من جهته أن هذه اللحظات المميزة للاكتشافات تحدث في حالة معينة من الوعي –«التدفق الواعي»– التي تتطابق مع لحظة من الاهتمام العائم الذي تسبح فيه الروح.

من خلال البحث في الأسرار الخفية للعبقرية، والتدقيق في حياة العباقرة وتاريخهم، استطاع المتخصصون– تدريجياً– التوصل إلى استنتاجات أكثر بطولية وفرادة مما كانوا يتصورون.

ويعد «روبرت ويسبرغ» (Robert Weisberg) واحداً من أهم الباحثين الذين شككوا في نموذج «العبقري المبدع»، ضمن كتابه «إبداع، عبقرية وأساطير أخرى» «Creativity، Genius and Others Myths» (١٩٨٦)، من منطلق أن السير الذاتية للعديد من المبدعين العظماء تكشف لنا عن أشخاص عنيدين (يملكون أفكاراً ثابتة وليس فكراً متبايناً) وعمال مجدين، على عكس صورة ذاك الهاوي الذي ينتظر سقوط التفاحة من أجل اكتشاف سر الجاذبية. فالعلماء أو الفنانون الاستثنائيون خبراء يتربعون على عرش المجال العلمي أو الفني لعصرهم: إنهم عشاق وهواة اختاروا طريقاً خاصاً للإبداع. كانت هذه هي الحال بالنسبة إلى كل من أينشتاين وبيكاسو. تظهر الدراسات والاكتشافات اليوم أن الإبداع يرتبط بالفضاء والزمان الاستثنائيين، والمتخصصون في مجال معين يبدعون في مجال واحد، في نفس الوقت، وأحياناً باستراتيجيات متماثلة.

يصعب إيجاد سمة مشتركة بين أشكال الإبداع المعبر عنها في الفنون، العلوم والتقنيات.. بعد مطالعته للسير الذاتية لكبار العلماء (أينشتاين، إيغور سترافينسكي)، خلص «هوارد غاردنر» (Howard Gardner) –مؤلف كتاب «الذكاءات المتعددة» (intelligences multiples)– إلى وجود أشكال وأنماط إبداعية متعددة.

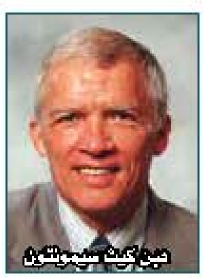
استعرض الطبيب النفسي «دين كيث سيمونتون» (Dean Keith Simonton) السير الذاتية لمئات الشعراء، المخترعين والرياضيين الذين كانوا مبدعين في مجالهم، وتوصل في نهاية أبحاثه التاريخية إلى أن هناك متوسط سن معيناً للإبداع في أعلى درجاته، يرتبط بسن الشباب (٣٥–٤٠ سنة)، لكنه ليس عاماً بالنسبة إلى جميع التخصصات: يمكن للشخص أن يكون مبدعاً حتى في شيخوخته في الموسيقا والفلسفة. يؤكد سيمونتون كذلك وجود عوامل أخرى، بخلاف الشخصية أو العمر، يمكن أن تؤثر في الإبداع: يصعب الإبداع خلال فترة تحس فيها بأنك لست على مايرام، في حين هناك فترات وسياقات تدفع في حد ذاتها إلى الإبداع في نفس السياق، وجبت إضافة شرط توفر البيئة المناسبة للإبداع حيث تزدهر الابتكارات.

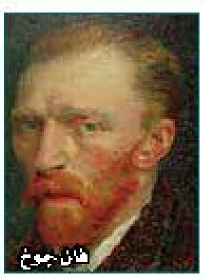
وتوصل علماء النفس إلى استنتاج مفاده أن هناك أشكالاً إبداعية كثيرة، وليس شكلاً محدداً، وأن الأشخاص الأكثر إبداعاً هم الذين يجمعون بين الدافع والمثابرة والأصالة، بدلاً من النمطية، كما أن التحفيز يظل أمراً ضرورياً. إضافة إلى ذلك، يتم التأكيد– علمياً– أن العبقرية ليست استثنائية كما يُعتقد: هذا يعني أن داخل كل واحد منا يكمن عبقري صغير.

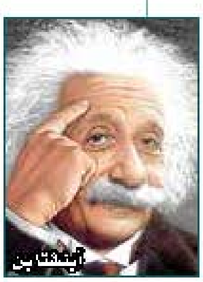
يمكننا أن نكون مبدعين للغاية من دون أن نكون بالضرورة أذكياء جداً

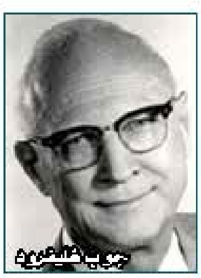
الإبداع يظهر في شخصية استثنائية تمتلك الجدية في العلم والفن والآداب

يصعب على المبدع أن ينتج وهو يحس بأنه ليس على ما يرام


دين كيث سيمونتون

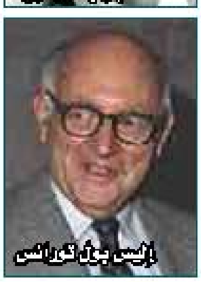

فان جوخ


أينشتاين

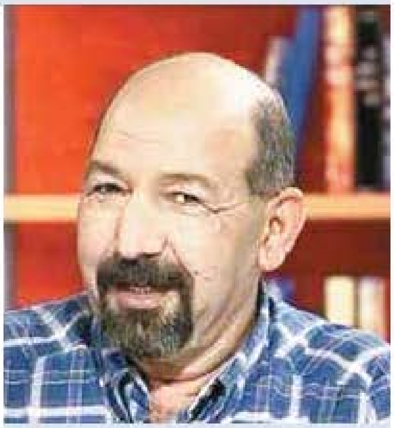

جوي غليفورد


أفيل فينبرغ


جورج بيربك


إليس بول تورانس

ثنائيات تتحكم في
التطور الإنساني



سعيد بن كراد

هناك ما يشبه الإجماع عند الكثير من الباحثين على تصنيف المجتمعات العربية عموماً، ووصفها وتحديد طبيعة بنياتها الاجتماعية والثقافية والسياسية استناداً إلى ثنائيات قطعية (أصالة/ معاصرة، حداثة/ تقليد، مدنية/ دينية). وهي ثنائيات تتحكم، في تصورهم، في كل مظاهر الوجود الاجتماعي، بدءاً من السلوك الفردي المعزول، وانتهاء بأكثر الطقوس الاجتماعية تعقيداً. ولم يكن هذا الميل من مستحدثات الزمن المعاصر، بل كان ثابتاً من ثوابت النشأة والنمو والتطور في تاريخ هذه المجتمعات. فالصراع بين القديم والحديث، في الأدب والشعر والفلسفة، بل وفي تقدير النص الديني نفسه، كان دائماً هو المحدد لطبيعتها، مع ما يتبع ذلك من تأثير في طريقة التفكير وإنتاج الأدب وتذوقه في الشكل والمضمون.

واستناداً إلى هذا التصنيف، فإن محاولات الكشف عن آليات الثبات والتحول داخل هذه المجتمعات، لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال استحضار ما يعود إلى المخزون المعرفي الموروث الذي (تتحدد داخله هوية المجتمع الحضارية ومن خلاله تستشرف الآتي)، وما يعود إلى الحداثة باعتبارها رؤية للكون والحقيقة والفرد والمجتمع، وهي بذلك سيرورة دالة على (نمو يتم خارج آليات هذا الموروث)، وقد يكون (ضده) كما هو في الحقيقة، أو كما يتم تصوير ذلك في غالب الأحيان. بل إن سؤال الهوية ذاتها، في أبعادها المتعددة، نادراً ما يتم تناوله خارج هذه الثنائية بإكراهاتها المتنوعة.

وهو أمر يشير إلى أن بنيات المجتمع، كما هي في الواقع أو كما يتم تشخيص ذلك نظرياً، لا تنمو استناداً إلى قانون واحد يتم وفقه قياس درجات التطور وإيقاعه وشكله، بل تتحدد من خلال منطق التقاطب الثنائي القائم على فكرة (التقابل) بين تصورين مختلفين لحركية المجتمع: هناك تصور ارتكاسي يدرج التطور ضمن الثابت الأزلي («النحن» التراثية كما ولدت ونمت وتطورت ضمن موروث بعينه)، وآخر ديناميكي لا يستند إلى أي قانون قيمي آخر، عدا ذاك الذي يتم داخل حركية التاريخ باعتبارها زمنية إنسانية كونية منتجة لقيم لا تتوقف عن التطور (المتاح الثقافي الإنساني).

ويبدو أن جزءاً كبيراً من الأزمة التي تعيشها هذه المجتمعات، أو ما يمكن أن نطلق عليه (التطور المحجوز) الذي يعوق انتقالاً صريحاً إلى ممكنات العصر يعود إلى هذه الثنائية بالذات. فقد تبلورت، استناداً إلى حالات التقاطب هاته، (أنماط حياتية) بالغة التباين والاختلاف إلى الحد الذي يجعل الناس يتحدثون عن وجود أشكال اجتماعية، تستوعب الحداثة تارة في شكل تحديث مادي، يشمل المدن والعمارات والطرق ووسائل النقل، فهذه الأشكال تُغطي في الغالب على كل أشكال التقليد، الذي يتحكم في البنيات الذهنية للساكنة. فنحن سوق مفتوحة على كل منجزات العلم في مظاهره المتعددة، وعلى رأسها المنجز التكنولوجي الذي يشمل الهواتف المحمولة والمطابخ والسيارات والطائرات والأسلحة.

> الصراع بين القديم والجديد هو المحدد لطبيعة المجتمعات وطريقة التفكير والنتاج الإبداعي

وتستوعبها تارة أخرى ضمن سلوك يُقصي كل ما يمكن أن يكون مناهضاً في الشكل والمضمون لما ورثه الناس، وما يمكن أن يتنافى مع (ذاكرة) تستمد وجودها من محكيات هي المرجعية الوحيدة، التي يقاس عليها إنتاج القيم وطريقة التعامل مع الآخر وثقافته. وتلك هي المشاريع التي بشرت بها الأصوليات المتشددة على امتداد الخريطة العربية، بما فيها أصوليات التطرف الديني، الذي تناسلت في أحضانه تنظيمات مارست وتمارس عنفاً لم يعرف له التاريخ العربي الإسلامي القديم والحديث مثيلاً. هناك ما يشبه (دوار الحاضر) (على شاكلة دوار البحر)، عندها يجعل الذات النكوصية تشعر بعدم قدرتها على التكيف مع منتجات العصر وقيمه.

ولكنها تستوعبها في حالات أخرى في شكل (جزر حداثية) معزولة تنمو على هامش المجتمع، حيث تمارس شريحة محدودة من المواطنين حياتها وفق أنماط عيش (مستورد) بلغته ولباسه وطقوسه وأحلامه. إنها تعيش ضمن ما يشبه (ميكرو مجتمعات)، بلورت أنماطاً حياتية يتم تصريف السلوك الجديد داخلها وخارج السائد القيمي، وخارج أية رقابة مؤسساتية في أغلب الأحيان. بل قد يكون الولاء للوطن والأمة أحياناً محصوراً في كسب مادي، وظيفي أو اقتصادي.

وتشكل حالات التباين بين هذه الأشكال الاجتماعية عائقاً حقيقياً، يحول دون قدرة المجتمع على بلورة آليات ذاتية، تمكنه من استيعاب تناقضاته الداخلية، ضمن حالات التوازن الممكنة بين مكوناته، واستناداً إلى مخزون ثقافي هو حصيلة لتطور موضوعي تاريخي ومستقل، وليس إسقاطاً لحالات ماضية أو استيراداً، يفتقر إلى ذاكرة لسنية تستوعب تفاصيله ضمن ممكناتها هي، لا استناداً إلى ممكنات الأصل وحدها. فلم تنتج اللغة العربية علماً حقيقياً، إلا عندما أعادت صياغة ما نقلته ضمن حدودها في التقطيع المفهومي وفي الصياغة المصطلحية في الوقت ذاته، فذاك شرط الإبداعية والقدرة على الإسهام في الفكر الإنساني (لم تُقبل العربية على منطق أرسطو كما هو في أصله، ولم تتنكر له أيضاً، لقد أعادت صياغته ضمن قاموسها العلمي). إن الاستقرار ليس ثباتاً، بل نمو متوازن.

وهو ما يعني أن كل محاولة لاستيعاب هذا التطور (المنفصل) والتحكم فيه في اتجاه العودة بالمجتمع إلى حالات النمو المتوازن، يجب أن تبدأ برصد أشكال هذه التباينات وأنماط تحققاتها، وتحديد امتداداتها في السلوك والثقافة وكل المنتجات المتداولة داخل المجتمع. فلا وجود لكمٍّ اجتماعي مكتفٍ بذاته، ولا وجود لحالة حضارية تقتات من خزان قيمي واحد وموحد. إن الوحدة هي جماع لأجزاء مختلفة، وقوة الوحدة في تنوع ما يكونها. وتلك هي الحالات التي انتبهت إليها الكثير من التصورات في السوسيولوجيا وغيرها، ومن بينها ما تشير إليه بعض النظريات التي قدمت تصوراً يقترح صيغة مخصوصة لتبين حالات التطور والنكوص داخل المجتمع وإمكانية التحكم فيه.

فقد سبق أن تحدث نوربيرت فينر، وهو المؤسس الفعلي للسبرانية الحديثة، ما يشمل آليات التحكم في الإنسان والآلة، عما يسميه (الاسترجاع)، وهو مفهوم يتلخص عنده في إمكانية مراقبة التطور الاجتماعي استناداً إلى قدرة النسق الاجتماعي، الذي يشمل المجتمع بكل أطيافه، على التحكم في قوانين التطور وتوجيهها وفق ما يحفظ للكيان الاجتماعي القدرة على ضبط مجمل العلاقات التي تربط بين الشرائح الاجتماعية والمصالحة بينها، أو تحديد حالات الاصطدام بينها والتحكم فيها.

فاستناداً إلى مبدأ (الاستعادة الدائمة) الذي يتضمنه مفهوم الاسترجاع، تستطيع (الأنساق) القيمية بكل مظاهرها خلق حالة تماسك داخلي مستمد من طاقتها على الالتفاف على ما قد يتطور أو ينمو خارج قواعد بنائها الأصلي كما يتحقق ضمن مشترك ثقافي. ويتعلق الأمر بمحاولة لاستيعاب (حالات الانزياح) ضمن المؤسسة بمفهومها الواسع، تلك المظلة التي نستطيع تحتها إعادة إنتاج القيم القديمة، ومن خلالها نستعيد حالات التجاوز أو حالات الحجز. وهي طريقة لا تشكك في الأسس القيمية التي يقوم عليها النظام، ولكنها تضمن سلامته من خلال جعله قادراً على استيعاب قوانين تطوره.

> المخزون المعرفي الموروث هو الذي يحدد هوية المجتمع الحضارية واستشراف الآتي

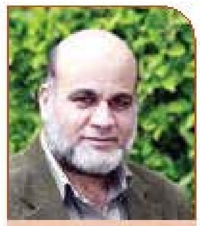
> أزمة التطور المحجوز تتجلى في إعاقة الانتقال الصريح إلى ممكنات العصر

> اللغة العربية أعادت صياغة منطق أرسطو ضمن قاموسها العلمي

قارنت حضارياً بين المشافي الإسلامية والمشافي الغربية

المستشرقة زيجريد هونكه أنصفت الحضارة العربية الإسلامية

شهد المجتمع العربي والإسلامي في وقت مبكر مؤسسات علاجية ومصحات اشتهرت باسم (البيمارستانات)، وكانت على درجة عالية من الدقة والتنظيم والرقي الطبي والحضاري الذي حققه الإسلام والمسلمون في تلك العصور المبكرة، وأكدت نبوغ المسلمين في علوم الطب وفروعه المختلفة، وحرصهم على إنشاء مؤسسات للعلاج والاستشفاء قبل أن تعرفها أوروبا بقرون عديدة.



أحمد أبو زيد

فقد ألف العرب والمسلمون في فروع الطب المختلفة الكتب والمراجع وابتكروا الآلات الطبية، وأقاموا المستشفيات الثابتة والمتنقلة، واتسم العمل في تلك المستشفيات بالطابع الخلقي والإنساني بما يفوق نظام العمل اليوم بأرقى المستشفيات في بلاد الغرب.

وظهور المستشفيات في الحضارة العربية والإسلامية بشكلها الثابت المتعارف عليه اليوم جاء في وقت مبكر، وكان العرب يسمون المشافي (بيمارستانات) ويخففونها فيقولون (مارستانات).

وكلمة (بيمارستان) تتكون من مقطعين: (بيمار) بمعنى مريض، و(ستان) بمعنى مكان، أي أن معناها مكان معالجة المرضى أو (معسكر المرضى)، وفي الوقت الذي كانت فيه المشافي تشيد في كل مدينة من المدن الإسلامية، كانت أوروبا تغرق في ظلام الجهل والتخلف، ولا تعرف مثل هذه المؤسسات الحضارية التي انفرد بها المجتمع الإسلامي في تلك العصور.

ففي العصر الأموي أقيم أول مشفى في عهد الوليد بن عبدالملك (٨٦ ـ ٩٦ هـ / ٧٠٥ ـ ٧١٥م). أما أول مستشفى بمعناه الكامل فقد أنشئ في عهد هارون الرشيد عام (١٩٣) هـ، في بغداد، وجلب له الأطباء من المستشفى الساساني في جوند ياسبور في خوزستان، وأقام أحمد بن طولون أول مارستان في مصر عام (٢٦١ هـ)، وكذلك أقام صلاح الدين الأيوبي البيمارستان الناصري بالقاهرة عام (١١٨٢م).

وأمامنا نماذج لهذه البيمارستانات والمؤسسات العلاجية، مازالت موجودة وقائمة بمبانيها وعماراتها حتى اليوم في عدد من المدن العربية والإسلامية مثل القاهرة ودمشق وحلب وبغداد، لتشهد على الرقي الحضاري والتقدم الطبي الذي وصل إليه العرب المسلمون في وقت مبكر، وقبل أن تعرف أوروبا هذه المؤسسات الطبية بمئات السنين.

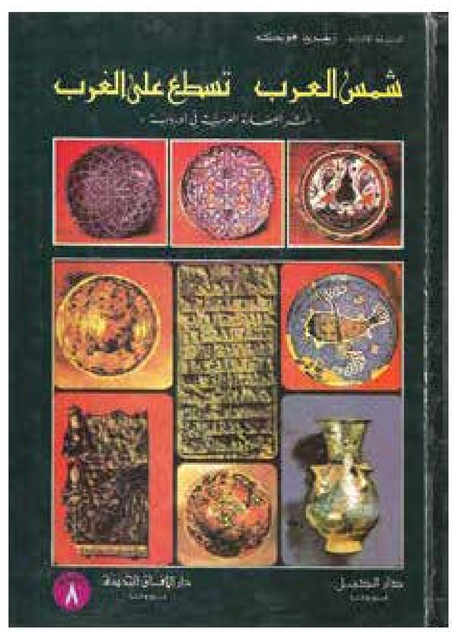
ولقد لفتت هذه البيمارستانات انتباه الرحالة والمؤرخين والمستشرقين،



فانبهروا بما شاهدوه فيها من دقة ونظام ورقي طبي، ومن هؤلاء المستشرقة الألمانية زيجريد هونكه، التي عشقت الحضارة الإسلامية، وأشادت بإنجازاتها الحضارية في العديد من المجالات من خلال مجموعة من الكتب الرائعة.

ففي كتابها (شمس العرب تسطع على الغرب)، نجدها تصف مستشفيات الحضارة الإسلامية وصفاً بديعاً، وتعقد مقارنة بين المستشفيات التي أنشأتها الحضارة الإسلامية، وبين مستشفيات أوروبا في تلك الفترة، حيث تطورت عمارة البيمارستانات، خلال عصور الحضارة الإسلامية، فكان لها نظام وطابع معماري مميزان يقومان على مجموعة من الشروط الضرورية، التي يجب أن تتوافر في المكان الذي يبنى فيه البيمارستان، وذلك بأن يتوافر فيه الهواء الصحي والمياه العذبة.

وفي ذلك تقول: عندما أراد السلطان عضد الدولة، أن يبني مستشفى جديداً في بغداد، أوكل إلى الطبيب الذائع الشهرة (الرازي) بالبحث عن أفضل مكان له، فكان أن أوصى الرازي خدمه بتعليق قطع كبيرة من اللحم من مختلف الأنواع في كل أطراف بغداد، ثم انتظر مدة أربع وعشرين ساعة، وانتقى المكان الذي ظل فيه اللحم على أحسن حالة. وأما السلطان صلاح الدين في القاهرة، فقد اختار أحد قصوره الفخمة، وحوله إلى مستشفى كبير (المستشفى الناصري)، وانتقى في اختياره ذاك قصراً بعيداً عن الضوضاء.



الغلاف

وتؤكد أن البيمارستان الإسلامي، وفر للمريض كل أنواع الترفيه والاحتياجات، حتى المزيّن (الحلاّق) يوفر للمرضى من قبل الإدارة، ويدل هذا على درجة الإنسانية والرقي التي وصلت إليها. وكان المريض يجلس في البيمارستان، حسب حالته العلاجية، حتى ولو امتدت إلى شهور عدة، فالبيمارستان ملزم به.

وهكذا توافرت في مستشفيات الخلفاء والسلاطين، كل أسباب الرفاهية التي كانت تتوافر في قصورهم، من أسرة وثيرة ناعمة، إلى حمامات كانت تتمتع بها الطبقة الحاكمة في بيوتها، ومن المعلوم أن هذه المستشفيات، على غناها ورفاهيتها، كانت تفتح أبوابها للفقراء ولكل أبناء الشعب بدون تمييز.

فعندما انتهى المستشفى المنصوري في القاهرة، طلب السلطان المنصور قلاوون قدحاً من العصير من المستشفى، فشربه وقال: (وهبت هذا المستشفى إلى أندادي وأتباعي، وخصصته للحكام والخدم، للجنود والأمراء، للكبار والصغار، للأحرار والعبيد، للرجال والنساء على السواء).

أما في الغرب، فإن مستشفى (ستراسبورج) هو أول مستشفى التحق به طبيب رسمي، وكان ذلك عام (١٥٠٠م)، أي بعد ثمانمئة عام من تأسيس أول مستشفى عربي إسلامي، كان قد أنشأه الوليد بن عبدالملك الخليفة الأموي وعين فيه الأطباء والممرضين. وفي عام (١٥١٧م) أنشئ في مدينة (ليبزج) مستشفى خاص بها أسوة بـ (ستراسبورج)، ثم حذت باريس حذوهما فأنشأت مستشفى (أوتيل ديو) عام (١٥٣٦م).


الرازي


صلاح الدين الأيوبي


هارون الرشيد

توافرت في المشافي العربية كل سبل الراحة والعناية بالمريض إنسانياً

لفتت انتباه الرحالة والمستشرقين بما شاهدوه فيها من دقة وتنظيم ورعاية صحية

ثم تقول هونكه في كتابها: (ولكي ندرك مدى التقدم الذي وصلت إليه المستشفيات العربية في العصور الوسطى، لا بد من عقد مقارنة بين حالها وبين ما كانت عليه مستشفيات أوروبا في تلك العصور، فقد كان من أشهر المشافي في أوروبا في القرون الوسطى مستشفى أوتيل ديو في باريس، وقد جاء ذكره في كتاب ألفه ماكس نوردو، قال فيه عن هذا المستشفى: كان يستلقي في الفراش الواحد أربعة مرضى أو خمسة أو ستة، فترى قدمي الواحد في جانب رأس الآخر، وكان الأطفال الصغار إلى جانب الشيوخ الكبار، حقاً إن هذا لا يصدق، ولكنه الحقيقة والواقع.. وكانت المرأة تئن من مخالب المخاض، إلى جانب رضيع يتلوى من التشنجات، ورجل يحترق في هذيان الحمى، إلى جانب مسلول يسعل سعلته الجارحة، ومصاب بأحد الأمراض الجلدية يمزق جلده الأجرب بأظافره الثائرة. وكانت رائحة الهواء في قاعات المرضى فاسدة، حتى إن الزوار ما كانوا يجرؤون على دخوله، إلا بعد أن يضعوا على وجوههم إسفنجة مبللة خلاً، وتبقى جثث الموتى أربعاً وعشرين ساعة في الفراش).

وتبرهن هونكه على الرقي والتقدم الذي وصلت إليه مستشفيات الحضارة الإسلامية في وقت مبكر، فتتحدث في كتابها، عن مريض أجنبي كان يعالج في أحد مستشفيات قرطبة، كتب رسالة إلى أبيه يصف له ما وجده من رعاية واهتمام في المستشفى.

يقول فيها: (لقد سجلوا اسمي هناك بعد المعاينة، وعرضوني على رئيس الأطباء، ثم حملني ممرض إلى قسم الرجال، فحممني حماماً ساخناً، وألبسني ثياباً نظيفة من المستشفى، وحينما تصل ترى إلى يسارك مكتبة ضخمة وقاعة كبيرة حيث يحاضر الرئيس في الطلاب، وإذا ما نظرت وراءك يقع نظرك على ممر يؤدي إلى قسم النساء، ولذلك عليك أن تظل سائراً نحو اليمين، فتمر بالقسم الداخلي والقسم الخارجي مروراً عابراً، فإذا سمعت موسيقا أو غناء ينبعثان من قاعة ما، فادخلها وانظر بداخلها، فلربما كنت أنا هناك في قاعة النُقَّه (جمع ناقه)، حيث تشنف آذاننا الموسيقا الجميلة ونمضي الوقت بالمطالعة المفيدة.. واليوم صباحاً جاء كالعادة رئيس الأطباء مع رهط كبير من معاونيه، ولما فحصني أملى على طبيب القسم شيئاً لم أفهمه، وبعد ذهابه أوضح لي الطبيب أنه بإمكاني النهوض صباحاً، وبوسعي الخروج قريباً من المستشفى صحيح الجسم معافى، وإني والله لكاره هذا الأمر (يقصد الخروج من المستشفى)، فكل شيء جميل للغاية ونظيف جداً، الأسرّة وثيرة وأغطيتها من الدمقس الأبيض، والملاءات بغاية النعومة والبياض كالحرير، وفي كل غرفة من غرف المستشفى تجد الماء جارياً فيها على أشهى ما يكون، وفي الليالي القارسة تدفأ كل الغرف...).

وقد كان من الطبيعي أن تكون البيمارستانات الإسلامية على هذا القدر من الرعاية والاهتمام بالمرضى من كل الفئات، فقد كانت تُرصد لها الأوقاف، ليصرف من ريعها على رواتب الأطباء والعاملين، والإنفاق على علاج المرضى، وخصص لإدارتها ناظر يقوم على أمرها، وعلى الأموال والأوقاف المخصصة لها، وكان هذا المنصب من الوظائف الديوانية العظيمة في الدولة لا يُختار له إلا الأكفاء من ذوي القدرة والأمانة.



مدخل مجمع القلاوون الذي يضم مشفى القلاوون الشهير



زيجريد هونكه

أول مشفى أوروبي ظهر بعد (٨٠٠) سنة من تأسيس أول مشفى عربي إسلامي

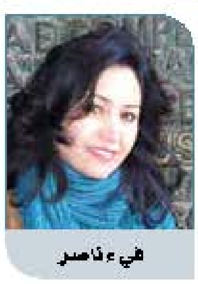
رصد الحكام والخلفاء العرب أوقافاً خيرية للمشافي تضمن بقاء واستمرار رسالتها ورقي خدماتها



أقدم مؤسسة فنية بريطانية

(٢٥٠) سنة على تأسيس

الأكاديمية الفنية في لندن



مي ناصر

تعد الأكاديمية الملكية للفن في لندن أقدم مؤسسة فنية بريطانية لاتزال تمارس أنشطتها منذ نشأتها وحتى وقتنا الحاضر. بدأت قصة هذه المؤسسة العريقة في شتاء عام (١٧٦٨) حينما زار المعماري الأسكتلندي (وليم غمبرز ١٧٢٣/١٧٩٦) جورج الثالث ملك بريطانيا العظمى، وقدم له عريضة موقعة من قبل ستة وثلاثين فناناً ومعمارياً بمن فيهم هو نفسه، يطلبون موافقته على منحهم ترخيصاً بإنشاء جمعية فنية تعنى بالارتقاء بالفن والتصميم، وقدموا له اقتراحاً آخر بشأن إقامة معرض فني سنوي ومدرسة للفن والتصميم.

لاتزال تمارس أنشطتها من دون توقف منذ نشأتها وحتى وقتنا الحاضر

منح الملك موافقته على العريضة؛ لأن مقدمها (وليم غمبرز) كانت له حظوة ومكانة عند الملك لكونه معلمه ومستشاره الفني والمعماري. وهكذا أُنشئت ما يعرف اليوم بالأكاديمية الملكية للفن، التي تجمع ضمن طاقمها الحالي ثمانين فناناً أكاديمياً، منهم النحات العالمي أنيش كابور، والرسام ديفيد هوكني، والفنانة البريطانية تريسي إمن، ويتوجب أن يكون من بين الأكاديميين أربعة عشر نحاتاً، واثنا عشر معمارياً، وثمانية نقاشين، والبقية رسامون. والأكاديمية الملكية هي المؤسسة الفنية الوحيدة في المملكة المتحدة التي تمنح شهادات عليا في الفن مجاناً. بدأت هذه الأكاديمية تنظيم المعرض الصيفي السنوي الذي تقيمه كل سنة بلا انقطاع منذ العام (١٧٦٨)، وكل المبالغ التي تجنى من بيع الأعمال الفنية، تذهب إلى دعم المؤسسة ذاتها.

كان المقر الأول للأكاديمية بناية متواضعة مُستأجرة وسط لندن، وكان من بين الستة والثلاثين فناناً مؤسساً أربعة إيطاليين، وفرنسي، وسويسري، وأمريكي، وامرأتان هما الفنانة (ماري موسر١٧٤٤/١٨١٩) التي اشتهرت في القرن السابع عشر برسمها المتقن للورود، والفنانة (أنجيليكا كوفمان ١٧٤١/ ١٨٠٧)، وأول رئيس لهذه الأكاديمية العريقة هو الفنان البريطاني (جشوا رينولد ١٧٢٣–١٧٩٢)، وكان من أبرز رسامي البورتريه في أوروبا في القرن السادس عشر، ويزين تمثال له مدخل الأكاديمية الملكية في شارع البيكاديللي الشهير وسط لندن.

انتقلت الأكاديمية إلى مبناها الحالي عام (١٨٦٧)، حيث نجح رئيسها حينئذٍ وهو (فرانسيس كراند) في استئجار المبنى من الحكومة البريطانية لقاء مبلغ جنيه إسترليني واحد فقط ولمدة (٩٩٩) عاماً.

شهد المبنى الحالي للأكاديمية عدة توسعات، لكن أهمها مشروع التوسعة الذي ربط شارع برلنغتون خلف المبنى الحالي بشارع البيكاديللي عبر الأكاديمية، والذي بدأ عام (٢٠٠٨) وانتهى هذه السنة للاحتفال بمرور (٢٥٠) عاماً على إنشاء الأكاديمية، وبكلفة بلغت قيمتها (٥٦) مليون جنيه إسترليني؛ شملت التوسعة استحداث قاعات للمعارض، تركز على الفن المعاصر بكافة اتجاهاته، وقاعات للعرض المجاني للأعمال والتحف الفنية التاريخية، وإنشاء مساحات تختص بالعروض المعمارية، وتوسعة المكتبة وقاعة المحاضرات والمسرح.

المعرض الصيفي السنوي لهذه السنة هو الأكبر على الإطلاق منذ تأسيس الأكاديمية، حيث شغلت الأعمال المعروضة صالات عرض الأكاديمية وممراتها وأجنحتها المختلفة، وبإمكان أي فنان من أي بلد، المنافسة من خلال عرض أعماله في المعرض الصيفي السنوي، وهناك لجنة من الأكاديميين تقوم باختيار الأعمال التي تشترك بالمعرض، ولجنة أخرى من الأكاديميين تجيز ترتيب وتعليق الأعمال الفنية في قاعات العرض.

الرئيس الحالي للأكاديمية هو الرسام البريطاني (كريستوفر لوبورن)، وهو من أناط مهمة تنظيم معرض هذه السنة الصيفي إلى فنان السيراميك البريطاني (جرايسون بيري) الذي تعمّد إضافة لمسة حداثوية إلى هذه المؤسسة العريقة. الثيمة المشتركة في كل قاعات العرض وكل الأعمال المشاركة هي (كيفية صناعة الفن بكل شيء متاح)، وهذه الثيمة تشمل المتغيرات السياسية، وأهمها الثقافة والتقنية الرقمية التي تتسيّد حياتنا اليومية، إضافة إلى الخروج على المألوف باستعمال جميع المواد المتاحة لخلق العمل الفني.

المعرض الصيفي لهذا العام هو الأكبر على الإطلاق منذ تأسيس الأكاديمية

يمكن لأي فنان في العالم أن يشارك وينافس من خلال أعماله في المعرض

أول رئيس لهذه الأكاديمية هو الفنان البريطاني جشوا رينولد



مبنى الأكاديمية

وما إن يدخل الزائر إلى الباحة الأمامية للأكاديمية حتى تفاجئه الحداثة عبر عمل نحتي عملاق للفنان (أنيش كابور) بعنوان (سيمفونية إلى ابنتي الحبيبة)، يستخدم في هذه السيمفونية عمودين فولاذيين تتوسطهما دائرة حمراء للدلالة على أن كل الأعمال التي تعرض ستباع لاحقاً، وتتوزع في القاعدة تكوينات صخرية مبعثرة تخلق ذلك التناقض المنشود بين الطبيعة وجهد الإنسان.

وقبل الدخول إلى القاعة الأولى للمعرض هناك عمل رؤيوي كابوسي للفنان الإيرلندي المثير للجدل (تم شو)، الذي سبق أن تناول قضية المعاناة في سجن أبوغريب بعمل تركيبي أسماه (الديمقراطية السوداء)، فعمله النحتي في هذا المعرض بعنوان (الكرمة الخضراء) ويستخدم به مزيجاً من الصحف المحروقة والورق المقوى، لصنع قناع لإنسان تضيع ملامحه خلف أوراق العنب المحروقة التي تنبت في وجهه.

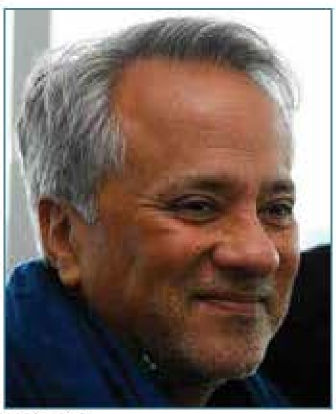
ويهيمن عمل الفنانة البرتغالية (جوانا فاسكونيسلوس) على القاعة المدورة الوسطى، حيث يتدلى هذا التركيب النسيجي البراق والهائل من قبة القاعة، ليبهر الزائرين ويدعوهم إلى الالتفاف حوله مراراً وتكراراً لتبيّن ماهيته، وما الفكرة التي أرادت الفنانة توصيلها عبر حياكة وخياطة هذا النسيج الأخطبوطي. الفكرة المؤكدة التي يخرج بها الزائر هي أن هذا العمل كسر رتابة وتقليدية الفناء الذي يضمه بألوانه البراقة.

في قاعة العرض الثالثة ذات الجدران الصفر، وهي كبرى قاعات العرض، سوف ينبهر الزائر وسط اللوحات المتباينة في الحجم والثيمة، والتي رُتبتْ بطريقة عشوائية من أسفل الجدران حتى أعلاها، ربما كي تحفز الزائر على إعطاء اهتمام لأسفل وأعلى من مستوى نظره؛ تستوقفنا لوحة للفنانة الإيرانية ياسمين حاتمي بعنوان (الموآبية) تمزج بها الفنانة الأسلوب التعبيري والسيريالي بألوان حادة من خلال امرأة مغمضة العينين تحمل بن ذراعيها قنينة حليب، تتوسط أربعة صواريخ مُلتقطة من صندوق ألعاب يحتوي على الصواريخ، تُحيلنا اللوحة حالاً إلى الواقع الحالي، سواء بالعنوان أو الموضوع، أو حتى اللون الأحمر لقميص المرأة.

لوحة أخرى لفنان الغرافيتي المجهول (بانسكي)، يرد بها على قرار انسحاب بريطانيا من الاتحاد الأوروبي ويسميها (صوّتْ للحب) بدل الشعار الذي رُفع (صوّتْ للخروج).

من خلال التمعن في قاعة العرض، سيكتشف الزائر أن بعض الأعمال تقترب من القبح والسذاجة، ولا تحتوي قيمة فنية غير مغايرتها، وأعتقد أن هذا بالتحديد هو ما يُراد منها، وهو تمثيل جميع الاتجاهات التي تنضوي تحت مسمى الفن، حتى وإن كانت


تريسي إمن


أنيش كابور



الأكاديمية من الداخل



ملكة بريطانيا إليزابيث الثانية تزور الأكاديمية الملكية للفنون في لندن

تبتعد عنه نحو السخرية أو المغايرة غير المنضبطة.

وما إن ندخل القاعة التالية، حتى نسترد أنفاسنا من لهاث الحداثة ونُدهش للوحة الفنان البريطاني (بن جونسون)، الذي صور فيها بدقة متناهية واجهة قبة الصخرة في المسجد الأقصى، مزيج من الآيات القرآنية والنقوش والمنمنمات الإسلامية بألوان فيروزية وذهبية. وتشارك الفنانة الفلسطينية منى حاطوم بعمل تركيبي ملتبس المغزى، والفنانة السورية منى شمة تعرض لها لوحة تستلهمها من حكايات الطفولة والموروث الشعبي بعنوان (الجني خارج الزجاجة).

الأكاديميون كان لهم حضورهم البارز في هذا المعرض، مثل الفنان البريطاني الرائد (ديفيد هوكني)، فقد عُرضت له جداريتان تمثلان مرسماً في أكاديمية الفن بكل تفاصيله، من حاملات اللوحات، إلى الشخوص التي تتأمل اللوحات على الجدران، إلى الكراسي المبعثرة. كذلك نجد الأعمال النحتية والتركيبية في قاعات العرض، بينما كان للعمارة قاعة عرض ازدحمت بالمجسمات المعمارية لأهم المباني في العالم، ومنها مجسمات لأعلى عشر بنايات في مدينة لندن، ومجسم لمركز التجارة العالمي الجديد في نيويورك من تصميم المعماري البريطاني (ريتشارد روجرز)، وعدة مجسمات لمشاريع معمارية قيد الإنشاء في الإمارات، من تصميم شركة المعماري البريطاني (مايكل هوبكنز).

الغرابة التي تقترب من السذاجة وعدم التجانس هي ما يشعرك به هذا المعرض السنوي، إن تتلاشى الحدود بين الفن وعدمه، وتتداخل الأساليب، وسواء كان العمل الفني جيداً أم سيئاً، فالإجابة عن هذا السؤال لا تشكل أيّ أهمية في مستقبل الفن، وربما يكمن مستقبل الفن في ماضيه، وسيضيع الزائر وهو يتجول بلا هدى في هذه القاعات التي تفيض بالغرابة والاختلاف والتحرر؛ فهناك طمس للحدود بين الرسم والنحت مثلاً، وبين الفن والنكتة، أو بين القديم والجديد، وهذا يدعونا لمعاينة كل ما يمكن أن يدعى (فناً) في الوقت الراهن، وكل الطرق الممكنة التي يعبر بها الناس عن هذه المفردة.

جل الأعمال التي تعرض تباع لاحقاً برغم تفاوت تقييمها الفني

الحداثة تغمر ملامح المعرض حيث تتلاشى الحدود الفنية وتتداخل الأساليب



جوانا فاسكونسيلوس



ديفيد هوكني



جورج الثالث



بن جونسون

قصر «السرور» في سرقسطة
تحفة فنية معمارية إسلامية




خوسيه ميغيل

من بين التراث المعماري الأندلسي المترامي على ثلاثة أرباع مساحة شبه الجزيرة الإيبيرية، سواء أكان في المدن الكبيرة أو البلدت أو الضياع النائية، يستحق قصر الجعفرية بسرقسطة (شمال شرقي إسبانيا) وقفة متأنّية لندرة وبهاء أساليبه الفنية. لقد شيُد ما يعتبر أهم بناء وصلنا من القرن (١١م) في إسبانيا، في قرن ممالك الطوائف المتحاربة فيما بينها ومع الدويلات المسيحية المتقاتلة بدورها فيما بينها، من دون أن تستقرّ التخوم على وجه فسيفساء بلاد لن تفنى فيها بذور التعدد، بل والتشتت الجغرافي والذهني المضطرب.

عقب انهيار خلافة قرطبة وانقسام الأندلس اختفت المشاريع الثقافية والفنية الموحدة والضخمة، وأدت المنافسة المتصاعدة بين سادة الطوائف إلى تضاعف النشاطات الأدبية والعلمية، والإمعان في الإبداع في التصاميم الفنية، وكأن على الإنسان العمل بين ماضٍ موثّر وحاضر متقلب، تطرح بالضرورة مسألة تحديد «الأسلوب الفني»، وهو التحدي الخالد لمؤرخي الفن، لا سيما في فنون أزمنة التغييرات الجذرية. في هذا المضمار، لقصر الجعفرية الملقب كذلك بـ «قصر السرور»، ميزة الجمع المقصود بين الشكل الخارجي لقصور بني أمية في بلاد الشام المشيدة منذ أكثر من ثلاثة قرون ولت، وبين إنشاء فضاءات «طليعية» مبتكرة وزينةً لن تجد متابعة لاحقاً في الأندلس، ولا في الفن الإسلامي، وبالتالي لن تولد «أسلوباً فنياً»، فزالت مع زوال بُناتها.

أمر ببناء القصر الملك أبو جعفر أحمد بن سليمان المقتدر بالله، ثاني حاكم في سرقسطة من أسرة بني هود اليمنية الأصل، والتي انضمت إلى جند الشام لفتح الأندلس. في حكمه الممتد بين (١٠٤٦ و١٠٨١م) شهدت هذه الفترة نهضة حقيقية، وعاشت سرقسطة أيام عزها الأندلسية: إذ غدت نقطة دخول الفكر والعلم والفنون مباشرةً من العراق والشام، وانتشرت في أراضيها أجزاء من رسائل إخوان الصفا، وبصريات ابن الهيثم، ونصوص الفارابي وأفلاطونيين محدثين آخرين، وتلألأت المجالس العلمية والأدبية في «قصر السرور» مع ابن باجة في صدرها، ومع مشاركة الملك المقتدر بالله عينه وابنه الملك يوسف بن أحمد المؤتمن بالله، (حكم ١٠٨١–١٠٨٥) عالم ومؤلف في الفلك والمناظر، وصاحب «كتاب الاستكمال» في الرياضيات المشهور.

وكان المعماري ومؤرخ العمارة الاسلامية المرموق كريستيان ايفرت (Christian Ewert)، أهم علماء الآثار المعنيين بالجعفرية، قد عبر مراراً وبلهفة عن تعجبه العظيم من تلك الأشكال المعمارية والتزيينية، التي تفاجئنا في كل ركن من أركان الجعفرية، برغم لجوء صناعها إلى بعض من اللغة الفنية للخلافة القرطبيّة المنقرضة كدلالة على شرعية حكم بني هود، الذين، بالمناسبة، آووا من الأمويين الأندلسيين المخلوعين، وشيدوا مقرّ سلطتهم، الجعفرية، ملحقاً ببرج دفاعي أموي سوف يشتهر باسم «برج التروبادور» (شاعر ومطرب في العهد الوسيط الأوروبي)، وهو عنوان مسرحية رومانسية اسبانية أخذ الموسيقي الإيطالي Giuseppe Verdi

رواية أحداثها الدائرة في برج الجعفرية لتأليف أوبراه الكبيرة Trovatore Il.

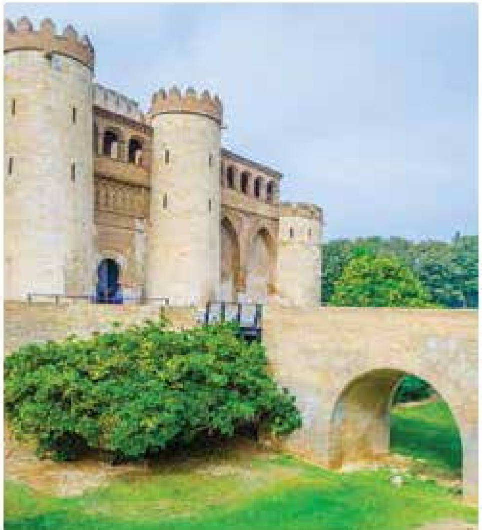
بعد سقوط سرقسطة على يد الملك ألفونسو الأول عام (١١١٨م)، استحالت الجعفرية إلى مقر لملوك أراغون المسيحيين، الذين حوّلوها إلى قصر «مدجّن» (مزيج من الأسلوب الفني الإسلامي والمسيحي بإسبانيا وأمريكا)، خصوصاً في نهاية القرن (١٥) حين بنى الملكان الكاثوليكيان فرناندو (ملك أراغون) وزوجته إيزابيل (ملكة قشتالة) جناحاً لإقامتهما مازال يحمل اسميهما. من اللافت أن «قصر السرور» استعمل باكراً أيضاً كسجن لمحاكم التفتيش، وأنه تعرض لدمار كبير أثناء الغزو الفرنسي لإسبانيا في (١٨١٠). ونتيجة ذلك كله، ولسبب عدم تقدير قيمته الفنية والتراثية من قبل السلطات الإسبانية في القرن (١٩) وحتى الستينيات من القرن (٢٠)، تفرّق الكثير من مكوناته في متاحف مختلفة وضاعت أخرى، بينها أقواس كانت محفوظة في متحف الآثار الوطني بمدريد حتى (١٩٣٢). على أية حال، إن كلاً من المسجد مع محرابه وقبته الرائعة ذات الأقواس المتقاطعة، والبركتين والحجرات والحديقة المركزية والأسوار المشيدة بأبراج دائرية، مكثت جميعها في مكانها وهي تقودنا إلى عصر قصور الحير الغربي والشرقي والمشتى وغيرها من سوالفها الأموية الشرقية.

في نهاية القرن الفائت رممت الجعفرية مرّة أخرى، وسجلتها اليونيسكو في قائمتها في عام (٢٠٠١)، وكما حصل لعمائر أندلسية أخرى على هذا المستوى، استرجعت وظيفتها الأصلية كمقرّ سلطة مادامت تحتضن الآن مقرّ برلمان اقليم أراغون، إلى جانب كونها متحفاً وموقعاً أثرياً مفتوحاً للزيارة العامة. وما يبهر زائر الجعفرية فعلاً هو الأسلوب الغرائبي لأروقتها التي تتراكب وتتشابك في تطريزها العقود الحدوية ونصف الدائرية والمفصصة، بل وتلك التي تتبادل في شكلها الخط المنحني والمستقيم المستوردين من الفن العباسي، والتيجان ذات الارتفاع المفرط التي لا شبيه لها، والزخارف التوريقية والهندسية المنفردة من حيث الرقة والتنوع. لكن، ما يدهش المشاهد أيما دهشة هو تلك الأعمدة التزيينية، التي تحيط ببعض العقود مولدةً أروقة خيالية غير عمودية، كأنها تدور صعوداً وهبوطاً ربما لإيحاء حركة المبنى بأسلوب لا سابق ولا تابع له في تاريخ العمارة، على حد معرفتي. فلا شك أن «الغرابة» الهادفة لإعجاب المرء وإمتاع حواسه كعامل أساسي للجمالية العربية الكلاسيكية، بلغت هنا ذروة من أروع وأندر ذرواتها.

فكأنّ المحتلين الإسبان للأندلس، اعتبروا النقوش العربية مجرد زركشة ما، اجتهدوا في محوها، ولدينا الآن مجموعة جيدة من خطوط الجعفرية، تمثل تطوراً نوعياً في ابتكار أنماط كوفية جديدة، ككوفي مورّق تنتهي حروفه بغصون رقيقة جداً، وكوفي ثان يختص بخلفية نباتية تتقاطع الأحرف بها، وكوفي مضفر غير معروف في الأندلس تتمادى الأحرف فيه من أعلاها لترتبط بالزخرفة الهندسية. أما مضامينها، فبصرف النظر عن بعض التيجان التي تحمل لقب «المقتدر بالله» (متحف سرقسطة)، فإنّ كافة الكتابات الباقية في حيطان القصر هي آيات قرآنية منتقاة لتزويد المكان بالمعنى، كالآيات المنقوشة في المسجد التي تشير إلى الإيمان بالله وغفرانه، وتلك التي نقروها في مدخل «مجلس الذهب» المجاور، حيث العرش، المأخوذة من سورة الفتح، ربما للاحتفاء بانتصار صاحب الجعفرية بمدينة بَرْباشترو وتبنيه لقب «المقتدر بالله» في عام (١٠٦٥م). أما داخل المجلس، فتوجد كتابة أخرى بديعة ناسخة الآيات الـ (١٤) الأولى لسورة الملك التي تذكر السموات السبع للخلق، يرافقها شريط مع آيات من سورة «يس» تلمح إلى الجنّات من النخيل والأعناب والعيون التي منحت للإنسان، ما ساعد الباحثين على استنتاج، أن قاعة العرش صممت كفضاء تمثيلي محلي برؤى الجنتين الأرضية والفلكية، عبر نص التنزيل والرقش النجمي والنباتي.

للجعفرية شعره كذلك، شأنه شأن القصور الأندلسية الأخرى، وإن لم يكن منقوشاً على الجدران. ترد في ديوان أبي بكر الجزّار الملقب بـ «شاعر الجعفرية» مدائح للمقتدر بالله، وقصيدة منظومة بمناسبة عرس زهير، عبد بني هود والمهندس المشرف على بناء القصر، يطري عليه بهذه الأبيات: «وكفاك تشريفاً وفخراً أن ترى – بالجعفري مؤملاً لبناء / قصرٌ غدا فيه السرورُ مُعرّساً – يَغشى العيونَ بساطع اللألاءِ (...) / وترى نمارقَ صورة مصفوفة – موشيةَ الأقطارِ والأرجاءِ / من أبيضٍ في أحمر قد أشبها – صدَفَ الغواةِ وخجلةَ العذراءِ» أما سيد سرقسطة نفسه، المقتدر بالله، قارض الشعر هو الآخر، فأبدى رضاه عن قصره الفريد قائلاً:

قصـر السرور ومجلس الذهب
بكمـا بلغـتُ نهـايـةَ الأربِ
لـو لـم يَحـز مُلكي خلافُكمـا
كـانَـتْ لـديَّ غـايـةُ الطلـبِ



بنى القصر الملك أبو جعفر أحمد بن سليمان المعتز بالله وهو من أسرة يمنية انضمت إلى جند الشام في فتح الأندلس

جمع بين المميز في الشكل الخارجي لقصور بني أمية في بلاد الشام وبين إنشاء فضاءات طبيعية في هيئتها وزينتها

شكلت ذاكرة الحوار بين الحضارات

حلب الشهباء.. تاريخ وأصالة



قلعة حلب



عامر الدبك

إذا أخذنا بتعريف الجابري للثقافة بأنها ، (ذلك المركب الكلي الذي يتضمن المعارف والعقائد والفنون والأخلاق والقوانين والعادات، وأي قدرات وخصال يكتسبها الإنسان، نتيجة وجوده عضواً في مجتمع)، وشفعنا هذا التعريف بمقولة المسيو Herriot عن الثقافة بأنها ، (ما يبقى لدينا بعد أن ننسى كل شيء)، تصبح الثقافة ذاكرة الكائن في المكان وذاكرة المكان في الكائن، عبر فعل جدلي مستمر يستجيب بفعله وفاعليته لحركة الزمن وتحولاته، التي تعكس ماهية التحول الحضاري، وماهية الفاعلية الإنسانية في صناعة وجودها.

لا شك أن صناعة الثقافة تأتي كما يشير الجابري، من تأكيد فعل الإنتاج أكثر من الإنتاج نفسه، بمعنى أن المقصود منها، يجب أن يكون ما يكسبه العقل من قدرات على التفكير السليم والمحاكمة الصحيحة، بفضل المعارف التي يتلقاها.

وإذا ما اختبرنا هذه المفاهيم في قراءة المشهد الثقافي لمدينة (حلب) عبر العصور المختلفة، وما تركه من آثار بالغة الأهمية في حركة الحضارة الإنسانية، نجد أن (حلب) كانت ذاكرة للثقافة وذاكرة للمكان وذاكرة للحوار بين الحضارات والثقافات، لأن صبغة ثقافتها تستجيب لفعل الحياة، وبالتالي فإن ثقافتها من الثقافات الحية التي تستمد حيويتها من قدرتها على التفاعل، والتواصل، والتجدد الذاتي، النابع من وعيها الثقافي العميق الذي تفسره مقولة فيكو: (إن البشر يصنعون تاريخهم، وإن ما بمقدورهم أن يعرفوه هو ما صنعوه).

وحين وقع اختيار منظمة المؤتمر الإسلامي بالتعاون مع المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم على حلب عاصمة للثقافة الإسلامية (٢٠٠٦)، كان في اعتبارها عدة معايير، تتمثل في المعيار الجغرافي، والمعيار التاريخي، والمعيار الثقافي.. كل ذلك في إطار فاعليتها الثقافية الممتدة عبر قرون تاريخية موغلة في الزمن، ومازالت آثارها حاضرة في الذاكرة الثقافية التي تختبر وجودها في قوة استنادها إلى ذلك الإرث الحضاري الراسخ، فحلب مازالت تحتفظ بآثار وعمائر تغطي كافة



الفترات التاريخية التي مرت عليها لتصل كل ذلك بحاضرها، ومستقبلها، ففي حلب تغيب المسافات بين التاريخ مهما كان بعيداً، وبين الحاضر مهما كان حاضراً، وكأن يد التاريخ ممتدة تصافح الحاضر، لأنها من المدن القليلة التي تحقق هذا الانسجام، بين التاريخ والحاضر.

سنحاول في هذه العجالة، أن نستعرض جانباً من الأثر الثقافي والمعرفي الذي تركته ثقافة وحضارة حلب في المشهد الإنساني، وصولاً إلى العصر الحديث، نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث أصبحت الثقافة عبر التقنيات الحديثة صناعة حقيقية نهضت بها حلب عبر مفكرين علماء وأدباء وشعراء وفلاسفة أسسوا ورسخوا فعلهم وفاعليتهم في هذا المشهد الثقافي.

وكما يشير الباحث عامر رشيد مبيض: (كانت حلب مركزاً ثقافياً تجمّع فيه التراث الشفوي الأموري القديم، ذلك التراث الذي انتشر في كل أرجاء المشرق ومنه إلى اليونان القديمة). كما يبين أن أولى الأبجديات انطلقت من معبد القلعة (حدد) حيث كان المعبد إلى جانب مهامه الدينية يقوم بمهام أخرى؛ ففيه كانت تسجل الأحداث الجديدة، ومنه تراقب العمليات الحسابية، حسب عالم الآثار الفرنسي جان ماري ديوران. وتشير البحوث التنقيبية إلى أن الإغريق قد أخذوا عن حلب نظام المدينة، التي لم تنبت في الشرق إلا حول المعبد، فعرفوا من الشرق ارتباط المعبد بالمدينة وتسلموها منه لقمة سائغة، فكانوا في بادئ أمرهم يعيشون في قرى مفتوحة حسب الدكتور ولز.

وإذا تجاوزنا تلك العصور القديمة، التي كانت فيها حلب تفرد ظلها على من حولها بما تفردت به من عمق ثقافي لنصل إلى العصور الإسلامية منذ العهد الراشدي، الذي لم يكن لحلب شأن كبير فيه، شأنها في ذلك مع العهد الأموي والعباسي، لتشهد فترة ازدهار ورقي ثقافي وفكري وحضاري في نهاية العصر العباسي، شمل جميع الميادين، حيث ازدهرت صناعة الألبسة وبناء المساكن الضخمة والمساجد الشهيرة، ليعيد لها مجدها سيف الدولة الحمداني في فترة حكم الحمدانيين لها، فاستعادت حضورها التاريخي، وتوسعت مساحتها لتشمل كيليكية، وملاطية، وديار بكر، وأنطاكية، وطرسوس، وأدرنة، وروم قلعة.

تتميز بفاعليتها الثقافية الموغلة والمستمرة في الزمن عبر تاريخها وحاضرها

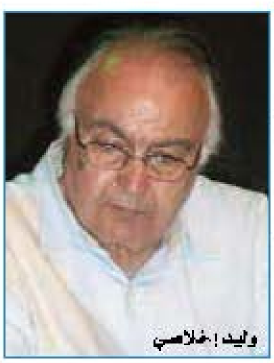
أبناء حلب من مفكرين وعلماء وأدباء وشعراء رسخوا دورها العلمي والثقافي



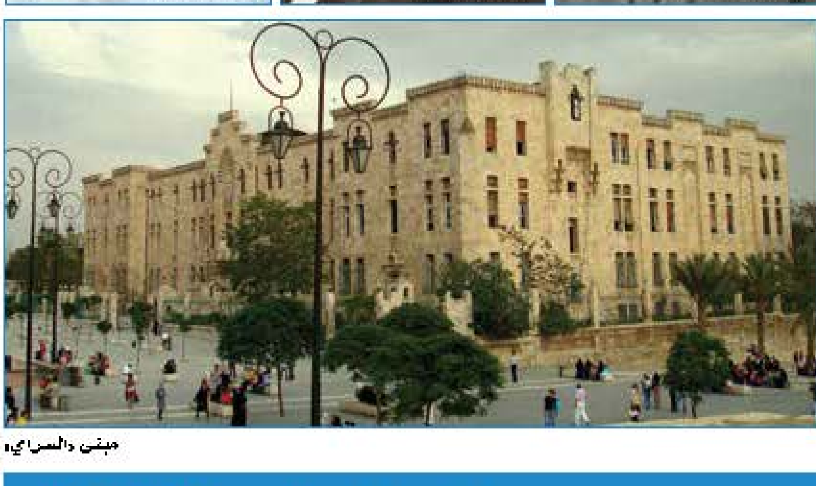
محمد حسين هيكل



عمر أبو ريشة



وليد إخلاصي



مبنى دالسراي

وشهدت هذه الفترة بروز العديد من الشعراء والأدباء والأطباء والفلاسفة والفلكيين واللغويين، أمثال: المتنبي، والصنوبري، والوأواء الدمشقي، وأبو فراس الحمداني، وأبو بكر الخالدي، وأبو عثمان الخالدي، وأبو الفرج الأصفهاني، وابن نباتة، وأبو بكر الرازي، والمجتبي الأنطاكي، وقيس الماروني، والفارابي، وابن سينا، وأبو علي الفارسي، وأبو الطيب الحلبي، وابن خالويه، وابن جني، والخوارزمي..

ولا يخفى على المتابع ما لهذه الأسماء وغيرها من دور في تأصيل الفعل الثقافي والأدبي والمعرفي والنهوض به إلى ذروة الإبداع، ما كان له أثر واضح في الحواضر والمدن التي تحيط بحلب، وما جعل الثقافة والفنون والآداب جسوراً ثقافية أسهمت في خلق حوار ثقافي ومعرفي بين حضارة حلب وغيرها من الحضارات. واستجابة لذلك فقط! نشطت حركة التأليف ودكاكين الوراقين لتعيش حلب عصرها الذهبي، الذي رسخ حضورها ووجودها كحاضرة للثقافة العربية.. لتنتكس حلب، وينتكس فعلها الثقافي بعد موت سيف الدولة، حيث عاشت زهاء قرنين من الضياع والفوضى، وبالتالي انتكس الفعل الثقافي في هذه الفترة، لاختلال العلاقة بين الثقافي والسياسي، فعصور الفوضى والضياع لا تنتج ثقافة مختلفة، ولا تتيح فسحة للفعل الثقافي، وإنما تنتج فوضى ثقافية، لذلك حين استقرت حلب في كنف الدولة الأيوبية، تحت حكم الملك الظاهر غازي، الذي رمم أسوارها وحصن قلعتها ونشّط تجارتها، استعادت (حلب) ازدهارها، وحراكها الثقافي، لكن ذلك العهد ما لبث أن انتهى باجتياح المغول لها لتستمر الحرب سجالاً بين المغول والمماليك، ليستقر الحكم بعدها للمماليك وتصبح حلب ولاية مملوكية، ما كان له أثر واضح في الثقافة وإنتاجها، وانتشار فعلها.

هكذا كان المشهد الثقافي في حلب، يتراوح بين الازدهار والانتكاس، استجابة للتحولات السياسية، والاقتصادية المتصلة بالصناعة والتجارة.. وما نريد تأكيده في هذا المقام، هو أن الفعل الثقافي في مدينة حلب فعل أصيل، وراسخ، برغم انتكاساته، وهذا ما يجعله ينهض مرة إثر مرة، ليجدد فاعليته، وصناعة ثقافته.

ومن علامات المشهد الثقافي في حلب: انتشار المدارس المختلفة في عهودها التاريخية، كالمدرسة الشاذلية (١١٩٣) والمدرسة الجوانية أو السلطانية، والمدرسة الكواكبية، إضافة إلى أسواقها المتنوعة التي نشّطت الصناعة والتجارة. وبازدهار التجارة انتشرت الخانات بحلب، كخان السبيل، وخان الحرير وخان استنبول وخان الشوربجي، وغيرها.. ليسهم ذلك في توسيع العلاقات التشاركية بين حلب وغيرها من المدن والحواضر، وبالتالي يرسخ مفهوم التواصل الثقافي، كون الصناعة ليست مهنة فحسب، وإنما هي حامل من حوامل الثقافة، لأنها مرتبطة بالعادات والتقاليد والقيم التي تتصل بالمدينة الحاضنة لهذه الصناعات، والتجارة هي الوسيط الذي ينقل هذا المنتج من جغرافيته إلى جغرافية أخرى، ليعود بمنتج آخر، وثقافة أخرى أيضاً.

وبوصولنا إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، نشهد حركة متميزة للمشهد الثقافي، ففي مجال الصحافة والطباعة كانت هناك خطوات جريئة وفاعلة برغم سلبية العلاقة بين الصحافة والسياسة، فأول مطبعة في الوطن العربي بأحرف عربية، وجدت في حلب (عام ١٧٠٢) كما يشير الباحث عبدالله حجار، جلبها البطريرك (اثناسيوس الدباس) من (رومانيا) وقام بصنع حروفها عبدالله زاخر الحلبي، فطبعت فيها (المزامير) وبعض الكتب الدينية، وفي عام (١٨٥٨) تم تأسيس المطبعة (المارونية) التي أدخلها المطران يوسف مطر، حيث بدأت بطبع مقالات المفكرين أمثال فرنسيس مراش، ونصرالله دلال، لتظهر أول صحيفة رسمية في حلب عام (١٨٦٧) باسم (غدير الفرات)، وبعد ذلك (الفرات) بالعربية

استعادت مع سيف الدولة مجدها وحضورها التاريخي فأثرت في محيطها وعاشت عصرها الذهبي

تراوح المشهد الثقافي فيها بين الازدهار والانتكاس نظراً للتحولات السياسية والاقتصادية


ساحة باب الفرج

والتركية والأرمنية، وصحيفة (الشهباء) لصاحبها هاشم العطار، وترأس تحريرها عبدالرحمن الكواكبي، لتكون أول صحيفة أهلية في حلب عام (١٨٧٧)، وبعد توقفها، أصدر الكواكبي باسم أحد المواطنين العرب، صحيفة أسبوعية باسم (الاعتدال)، أغلقت هي الأخرى لجرأة طرحها وخطورته. لتصدر بعد ذلك صحف أخرى، مثل: (صدى الشهباء) (الشعب) (التقدم) عام (١٩٠٨)، وجريدة العرب (١٩١٨)، وفي فترة الاحتلال الفرنسي صدرت العديد من الصحف، مثل: (الجهاد) و(الشباب) و(الميثاق) و(النذير) و(الوقت) و(الحوادث) وغيرها.. وفي عام (١٩٦١)، صدرت أيضاً عدة صحف، منها: (آخر دقيقة) و(نداء العروبة) و(الشرق) وغيرها.. ومن المجلات التي صدرت في حلب: (الحديث) و(القربان) و(السنابل) و(الشهباء) و(الضاد) و(اليقظة) وغيرها..

وإذا تحولنا من المشهد الصحافي إلى المشهد المسرحي، نرى أن حلب شهدت حراكاً مسرحياً متميزاً في بداية القرن العشرين، فكانت مسرحاً تلتقي على خشبته الفرق المسرحية العربية والأجنبية والمحلية، وكما أشار الباحث محمد هلال دملخي: كان لهذه الفرق الأثر الأكبر في انتشار المسرح كوحدة بنائية في هذه المدينة. وبنشاط المسرح نشطت حركة التمثيل وحركة التأليف المسرحي، فكان من أبرز كتاب المسرح: عمر أبو ريشة، وليد إخلاصي، محمد أنور السردار، عبدالفتاح قلعجي، وغيرهم.. وفي المشهد الروائي، يشير الباحثون إلى أن حلب هي رائدة الرواية العربية، برواية (غابة الحق) لفرنسيس مراش، عام (١٨٦٥)، بينما رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، فقد صدرت عام (١٩١٤) ليشهد القرن العشرون حركة روائية متميزة، مع الأخذ بعين الاعتبار تفاوت المستويات والأساليب الفنية.

أما عن المشهد الشعري في حلب، فهو مشهد متصل عبر تاريخها الطويل، منذ المتنبي، وحتى عمر أبو ريشة. أما في الحركة الشعرية الحديثة، كما يشير بعض النقاد، فكان الشاعر علي الناصر رائداً من روادها، فهو أول من حطم وحدة البيت الشعري وأوزانه في ديوانه الأول (قصة حب)، (١٩٢٨)، ليكون من رواد قصيدة النثر أيضاً في ديوانه (سريال ١٩٤٧)، إلى جانب خيرالدين الأسدي في ديوانه (أغاني القبة ١٩٥٠).



من أسواق حلب

وبانتقالنا إلى الموسيقا والغناء والطرب، تتعطل لغة الكلام، فلحلب مقامها الذي لا ينافسها عليه أحد في هذا المجال، فأول من أسس معهداً للموسيقا في حلب في القرن التاسع عشر، هو الفنان والملحن مصطفى البَشْنك، ليشهد النصف الثاني من القرن التاسع والنصف الأول من القرن العشرين، نهضة فنية موسيقية، حيث اكتمل الموشح كما يشير الباحث د. محمود كحيل، وازدهرت القدود الحلبية وانتشر رقص السَّماح، وخطَت الموسيقا الآلية والتعبيرية والوصفية خطوات كبيرة إلى الأمام، حيث ظهر في هذه الفترة الشيخ أحمد عقيل، المعلِّم والوشَّاح الكبير، ومحمد الورّاق، والشيخ صالح الجذبة، صاحب كتاب (سفينة الحقيقة في علم السماح والموسيقا) المخطوط، ومن بعدهم الشيخ عمر البطش (أبو الموشحات الحلبية)، والموسيقار علي الدرويش. ومن الجيل الذي يليهم: ظهر الشيخ بكري الكردي المنشد والموسيقي وملحّن الموشح، والملحّن والباحث مجدي العقيلي، وعزيز غنّام ومحمد رجب وغيرهم. ومن المطربين الأعلام: محمد النصّار وأحمد الفقش وأسعد سالم وزكية حمدان وصباح فخري ومحمد خيري ومها الجابري وصبري مدلّل.. وغيرهم.

هكذا تمضي بكامل دهشتك في مدينة لا تغادر من يزورها، ولا يغادرها إلا وفي روحه رغبة في أن يقيم فيها بكامل عشقه، ليكون مريداً من مريديها، وعاشقاً من عشاقها، ليغيب فيها كمن أخذهم الحال وهو يردد قول أبي فراس الحمداني:

أسير عنها وقلبي في المقام بها

كأن مهري لثقل السير محتبسُ

مشهدها الشعري لايزال متصلاً من المتنبي وحتى عمر أبو ريشة

شهدت مع نهاية القرن التاسع عشر حركة نهضوية ثقافية فنية عبر الصحافة والمسرح والموسيقا



مصطفى محرم

العالم أشبه بدائرة معارف بشرية

عندما ننظر إلى تراث الفكر العربي في أزهى عصور الحضارة العربية الإسلامية، فإننا نلاحظ ملمحاً على درجة كبيرة من الأهمية، ويبرز هذا الملمح الواضح مدى تفوق علماء العرب بسعة المعرفة في شتى العلوم النظرية والعملية، فقد كان العالم لا يقتصر علمه على واحد من العلوم، بل كان أشبه بدائرة معارف بشرية، في حين أن العلماء الغربيين في بعض العهود، كانوا لا يخرجون في معظمهم على التخصص الواحد في أي مجال من مجالات العلم.

فقد وصلتنا عن كل عالم من علماء العربية والإسلام تصنيفات مختلفة في شتى أنواع المعرفة في وقت واحد، ووصلتنا من كل عالم تصنيفات متنوعة في مجال اللغة العربية، وفي مجال الأدب والفقه والتاريخ والجغرافيا والرياضيات والفلك والطب والصيدلة والكيمياء والفيزياء، ولم يقتصر هذا التراث الثري بالفائدة على العرب والمسلمين، بل تجاوزهم إلى أوروبا التي قام رجالها ومفكروها بترجمة الجزء الأكبر من هذا التراث إلى اللغة اللاتينية، ومنها بعد ذلك إلى مختلف اللغات الأوروبية، فأضاءت هذه الترجمات شمس الحضارة الأوروبية، بداية من العصور الوسطى التي يطلق عليها عصور الظلام، واستمر تأثير هذا التراث حتى كانت له يد كبيرة في ظهور عصر النهضة، ووصل امتداده إلى عصور قريبة.

وقد اعتمد الكثير من الدارسين والباحثين في مجال الآداب والعلوم على نفائس المصنفات العربية كمراجع في غاية الأهمية لا يستطيعون الاستغناء عنها، وقد تكون دراسة عالم من علماء العرب والإسلام كافية لأن يقوم بها طبيب وأديب وفقيه ومؤرخ وفيزيائي وكيميائي ومتخصص في الرياضيات والفلك، لكي يستوعبوا ما في هذه المصنفات من شتى المعارف، ولذلك كان من الأولى أن يتواصل العرب مع هذه الحضارة بدلاً من أن يقطعوا الصلة بينهم وبينها، ولذلك يستنكر طه حسين في مقاله (الحضارة العربية والحضارة الأوروبية) ما وصل إليه العرب من تراخٍ وتهاون في العودة إلى ما كان عليه أجدادهم، ويهيب بهم في غيرة وحمية أن يلعبوا الدور نفسه الذي لعبه من قبل العرب القدماء، ولكي يحركهم مرة أخرى ليعيدوا ما قام به أسلافهم من العلم والثقافة والحضارة، فإنه يتحدث عن نشأتهم ومراحل التطور التي خاضوها وأثرهم في غيرهم من الأمم التي حققت اليوم في مجال الحضارة والثقافة ما كان

> دعا طه حسين كل عربي أن يزكي نفسه بالعلم والثقافة والمعرفة

يجب على العرب وفقاً لماضيهم أن يحققوه، وفي حديث صافٍ عذبٍ ينبع من القلب حيث تراءت له الحضارة العربية في أجلى مظاهرها وأقوى إبداعاتها، لعل الأبناء لا يقصرون عما بلغه الآباء، يقول طه حسين: هؤلاء العرب الذين خرجوا من جزيرتهم هذه وليست لهم في الحضارة سابقة، ولا حظٌ لهم من العلم إلا ما علمهم الله في كتابه الكريم – خرجوا فوجدوا حضارات كثيرة قوية بعيدة الأثر في الحياة الإنسانية متنوعة، مختلفة الألوان والفنون والعلوم، فلم يمضِ عليهم إلا قرن واحد حتى كانوا قد أساغوا كل هذه الثقافات، ثم لم يكتفوا بإساغتها وتمثلها، وإنما أخذوا يضيفون إليها ويزيدون فيها إلى كنوز الإنسانية في العلم والمعرفة كنوزاً، ثم لم يكفهم هذا حتى أشركوا فيه الإنسانية كلها، ولم يستأثروا لأنفسهم منها بشيء، وإنما أشركوا فيه الأمم التي كانت تستظل بظلهم، اتخذوهم أول الأمر معلمين، ثم أصبحوا لهم أساتذة ومعلمين، ثم أصبحوا لهم إخوة يدعونهم إلى الخير، ويستعينون بهم على الحق، ويجدّون معهم في إغناء العلم والثقافة والأدب من جميع وجوهها، ثم لم يكفهم هذا حتى نشروا هذه الثقافة في أقصى أقطار الأرض التي عرفوها، وأتاحوا بعد ذلك للأجيال التي ستخلفهم على الحضارة والتي أتيح لها التفوق في هذه الأيام أن يتعلموا وأن يتثقفوا، وأن يعرفوا أنفسهم وأن يعرفوا أصول ثقافتهم، وبثقه نقول إننا لا نغرو ولا نكثر ولا نفاخر بالباطل، إذا قلنا إن الغرب الأوروبي والأمريكي الآن على تفوقه إنما هو مدين بتفوقه كله وبعلمه كله لهذه الأصول الخصبة الدائمة التي نقلها العرب إلى أوروبا في القرون الوسطى، ولا ينبغي مطلقاً أن نتحرج من أن نطالب الأوروبيين، وقد طالبتهم كثيراً بأن يردوا إلى الشرق دينهم عنده، ولا يكونوا ملتوين بما عليهم من الدين، وأن يشعروا بأن للشرق العربي عليهم جميلاً يجب أن يقدروه وأن يشكروه، لا أن يسرفوا في العزة والإثم، ولا أن يبغوا على الذين أحسنوا إليهم وعلموهم كيف يكون الإحسان.

وبعد أن أشار إلى تخلف الأمة العربية عن ركب بقية الأمم التي أخذت بنصيب وافر من العلم والثقافة فإنه يقول: أنا أحب لكل عربي فيما بينه وبين نفسه أن يزكي نفسه بالعلم والثقافة والمعرفة، وأن يأخذ من هذه الأشياء أكثر ما يستطيع، ويتعمقها أشد التعمق، حتى إذا لقي الأوروبي والأمريكي لم يحس لهذا الرجل أو ذاك تفوقاً عليه، ولم يحس في نفسه بالاستحياء ولم يشعر بأنه من وطن قليل الحظ من العلم والثقافة. وكما أتصور هذه الثقافة بالقياس إلى الأفراد أتصورها كذلك بالقياس إلى الشعوب، فلا ينبغي أن يكون شعب عربي أقل علماً وثقافة وجداً في العلم والثقافة من أي شعب من الشعوب التي تتفوق في هذا اليوم، وعلينا نحن أبناء هذا الجيل أن نعمل لذلك، وأن نستدرك ما فاتنا، وأن نهيئ للأجيال العربية التي ستلينا النهوض بهذه الأعباء، وتمكين البلاد العربية من أن تكون سيدة لا في أوطانها فحسب، ولكن في العالم الإنساني كله، ما يتوجب أن تفتح أبواب الأمم العربية ونوافذها على مصاريعها لكل لون من ألوان العلم، ولكل فن من فنون الثقافة، ولكل ضرب من ضروب المعرفة، وأن تكون قلوبنا جميعاً هي التي تستقبل هذا كله، فتميز منه الخبيث من الطيب، وتستبقي منه ما يلائم طباعنا وأمزجتنا، ونتتفع به في ترقية الحضارة العربية، بحيث لا نكون عيالاً على الأوروبيين والأمريكيين حتى في أيسر حياتنا المادية، وأن نعيش في الأرض منتجين لا مستهلكين فقط، كما يجب أن نعطي ونأخذ، وأن يكون ما نعطيه من العلم والثقافة أكثر مما نأخذه من العلم والثقافة. كذلك كنا من قبل وما ينبغي أن يقصر الأبناء عما بلغه الآباء، فيجب أن تذكروا دائماً أن العرب القدماء فعلوا كثيراً في سبيل العلم والثقافة والإنسانية.

يستنكر طه حسين ما وصلنا إليه من تراخٍ وتهاون في لعب الدور الذي لعبه أجدادنا

لا يجب أن نتحرج من أن نطالب الأوروبيين بأن يردوا إلى الشرق دَينهم



المتحف الأسطورة

الإمبراطورة كاثرين وراء فكرة إقامة الأرميتاج

يوصف متحف الأرميتاج الذي تحتضنه مدينة سان بطرسبرج الروسية، بأنه أحد أكبر وأهم المتاحف في العالم، ففي عام (٢٠١٦) حصد المتحف لقب الأفضل في أوروبا حسب التصنيف الذي نشره موقع Thipadvisoh الخاص بشؤون المسافرين ورحلاتهم، وحسب الوكالة الروسية فإن السائحين الأجانب ذكروا هذا المتحف كأحد الأسباب الرئيسة لزيارة سان بطرسبرج الروسية.



وليد رمضان

يتميز الأرميتاج عن كل متاحف العالم بفخامة مبانيه الخمسة، وتصميم قاعدته وعدد المعروضات الكثيرة والمهمة فيه، حيث يحظى مشاهير الفن العالمي في روسيا وأوروبا باهتمام بالغ، فالمتحف الأكبر والأشهر في روسيا (الأرميتاج) ضمن (٢٣٠٠) متحف تحتوي على (٨٠) مليون قطعة عرض.. يزوره سنوياً نحو (٣,٥) مليون زائر، وتحتوي مبانيه على (٤٠٠) قاعة عرض تعرض فيها نحو (١٥) ألف لوحة فنية و(١٢) ألف تمثال و(٦٠٠) ألف قطعة أثرية، وأكثر من مليون قطعة من المسكوكات والأسلحة والميداليات القديمة وعشرات الآلاف من أندر الأيقونات القديمة.

اتساع المتحف وأهميته وتاريخه ومكانته، تجعله دائماً يحظى باهتمام عظيم، فهو يضم (١٥٠٠) شخص يعملون به، منهم (١٦٠) عالماً وخبيراً في الفنون والآثار القديمة تنحصر مهمتهم في صيانة وترميم المعروضات والبحث عن معروضات جديدة حول العالم ودراسة تاريخ جميع المعروضات لتقديم معلومات وافية للزائرين، كما يضم نحو ثلاثة ملايين تحفة فنية تضمها (٤٠٠) قاعة، وبالطبع سيكون الزائر بحاجة إلى عدة أيام يتجول خلالها داخل القاعات المختلفة، التي تضمها خمسة مبان تشكل بنيان المتحف.

وقاعات المتحف الأسطورة تعرض حضارات وحقباً تاريخية مختلفة، فهناك قاعات تضم حضارات الشرق: (الحضارات الفرعونية والبابلية والإسلامية والصينية والهندية وغيرها) وقاعات للحضارات اليونانية والرومانية وقاعات للفنون الأوروبية، حيث تحظى بنسبة عالية من الزائرين، وأيضاً قاعة الفنون الروسية، وإن كان الفن الروسي داخل المتحف لا يزيد عمر حضوره على نصف قرن، لكنه يضم نحو (٢٠٠) ألف تحفة تعكس حكاية قرنين من الإبداع.. من أجمل تلك المقتنيات تمثال نصفي للقيصر بطرس الأول من البرونز.

ويضم القسم الإسلامي بالمتحف نسخاً



ردهات المتحف

نادرة وقديمة من القرآن الكريم، وحوضاً كبيراً من الطراز الفارسي أهداه الملك المغولي تيمور لنك بعد إسلامه لأحد المساجد. ومن فنون آسيا الوسطى الإسلامية، يعرض أفريز أيرتام، الذي يعود إلى القرن الاول الميلادي ومن الآثار الأخرى بالمتحف مرجل برونزي عملاق يصل قطره إلى ٢,٤٥ متر ووزنه إلى ألفي كيلو جرام، والمرجل مزخرف بالنقوش والكتابات العربية.

بدأت فكرة ولادة المتحف منذ منتصف القرن الثامن عشر عام (١٧٦٤) عندما كانت الإمبراطورية الروسية في أوج مجدها، فقد أمرت في هذا العام بشراء أكثر من (٢٢٥) لوحة، حيث كان القياصرة يوفدون السفراء والدبلوماسيين والمبعوثين الروس في العواصم الأجنبية للحصول على أفضل المجموعات المعروضة للبيع، فقد اشترى السفير الروسي في باريس عشرات اللوحات لمشاهير الرسامين الأوربيين، خلال عامي (١٧٦٧و١٧٦٨) بعد أن أهملت الحكومة البريطانية هذه الفرصة الثمينة لمصلحة الإمبراطورة كاثرين العظمى.

وفي العام (١٧٧٢) ضمت كاثرين العظمى (٣٠٠) لوحة من أهم وأروع اللوحات في هذا العصر، وبعد سبعة أعوام ضم المتحف (١٩٨) لوحة لفنانين كبار كان أبرزهم الفنان الهولندي رامبرانت الذي يضم المتحف (٢٥) لوحة من لوحاته، منها: (عودة الابن الضال– عجوز يرتدي الأحمر– المحارب العجوز) وفي عام (١٧٨٥) أصبح المتحف يضم نحو(٢٦٨٥) لوحة لا تقدر بثمن لفنانين كبار من فرنسا وهولندا وإسبانيا وألمانيا وروسيا وإيطاليا،

قام بانتقاء اللوحات الفيلسوف الفرنسي فولتير والبارون غريم والفيلسوف الفرنسي دنيس ديدرو.

إلى جانب اللوحات الرائعة، ضم مخزون الأرميتاج مئات الصور المحفورة والتماثيل والجواهر الثمينة والمنحوتات القديمة والمخطوطات والكتب النادرة، حتى أصبحت مكتبة تضم نحو نصف مليون مجلد من الكتب الثمينة التي تعكس تاريخ الثقافة والفن.

ويعود الأمر إلى المعماري الإيطالي راستريللي الذي قدم أحد أجمل المتاحف في العالم (الأرميتاج) بأسلوب الباروك الروسي عام (١٧٥٢) كان في البداية مقراً للأسرة القيصرية، لكن مئات اللوحات والمقتنيات التي كانت تملأ القصر جعل بناء مبنى (هيرميتاج الصغير) أمراً ضرورياً، فكان (هيرميتاج) متحفاً خاصاً بالإمبراطورة الروسية كاثرين العظمى، يضم مقتنياتها من اللوحات الثمينة والقطع الفنية النادرة، وتميز بذاؤه بالأعمدة البيضاء من أرقى وأنفس أنواع الرخام، التي يتخللها الضوء، كما زينت أرض المتحف بالفسيفساء من أندر أنواع الأحجار الكريمة النادرة، وافتتحته الإمبراطورة عام (١٧٦٤) بمجموعة من اللوحات يبلغ عددها (٢٢٥) لوحة لأشهر الفنانين العالميين اشترتها الإمبراطورة من تاجر ألماني يدعى جوتسكوفسكي. وفي

قاعاته تعرض حضارات تاريخية مثل الفرعونية والبابلية والإسلامية والصينية والهندية إلى جانب الغربية

يضم القسم الإسلامي نسخاً نادرة من القرآن الكريم والعديد من النقوش والكتابات العربية



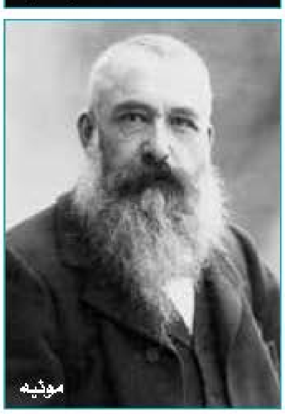
كاثرين



رافائيل



شاردين



مونيه

عام (١٧٨٧) تم بناء مبنى ثالث (هيرميتاج القديم) خصص لحفظ اللوحات والأيقونات الثمينة، وكان دخول المبنى قاصراً فقط على العائلة القيصرية وكبار الزوار من الملوك والاباطرة الأجانب.

بعد عدة أعوام، وفي العام (١٨٥٢)، تم بناء (هيرميتاج الجديد) الذي يعد من أجمل المباني الخمسة من الناحية المعمارية، حيث تم تشييده على عشرة أعمدة على شكل تماثيل ضخمة لعمالقة يحملون على أكتافهم الكرة الأرضية، وأطلق على القاعة (قاعة الأطلس) نسبة إلى كلمة أطلس.. قام بتصميم التماثيل العشرة النحات الروس ألكسندر توربينيف، وفي العام نفسه (١٨٥٢) افتتح القيصر الروسي نيكولاي الأول متحف الأرميتاج إلى جوار قصره الشتوي على نهر نيفا. والمعروف أن الأرميتاج هي كلمة فرنسية تعني الخلوة أو المكان المنعزل (ERMITAGE).

أما مسرح (هيرميتاج) الذي قام بتصميمه المهندس الإيطالي جياكومو كوارنجي عام (١٨٠٢) بعد عشرة أعوام من العمل، فهو يضم قاعات لعرض تماثيل ومنحوتات لأشهر النحاتين في التاريخ، مثل مايكل أنجلو وأعماله المشهورة.

وينفرد الأرميتاج بوجود فروع دولية له في مدن: أمستردام الهولندية، ولاس فيجاس الأمريكية.. وكان يملك متحفاً رابعاً في مدينة لندن الإنجليزية قبل إغلاقه عام (٢٠٠٧). وانضم متحف الأرميتاج إلى سجل موسوعة جينس لأكبر مجموعة من اللوحات في العالم.

كان الأرميتاج متحفاً خاصاً للإمبراطورة كاترين الثانية، التي كانت تقضي معظم وقتها داخله بمفردها، أو مع وصيفاتها المقربات منها، هرباً من قواعد وبروتوكول الحكم، التي كانت تكرهها الإمبراطورة. كما كان دخول المتحف قاصراً على أفراد حاشيتها، وذات يوم كتبت في إحدى رسائلها إلى البارون غريم تقول: (كل هذا لا يتمتع برؤيته أحد إلا الفئران وأنا).

مع انطلاق شرارة الثورة البلشفية الشيوعية عام (١٩١٧) وسقوط القيصر، كان من نتائج هذه الثورة أن تحول القصر الشتوي والمباني الأربعة الضخمة الملحقة به إلى متحف كبير ملكاً للدولة السوفييتية (متحف هيرميتاج العالمي) وفي السنوات الأخيرة توسع



فولتير



دافينشي

هيرميتاج إلى المباني المجاورة لهيئة الأركان العامة، وأطلق عدة مشاريع طموحة في الخارج في: أمستردام- لاس فيجاس- فيرارا.

يبهرك متحف الأرميتاج بكنوزه التي لا تقدر بثمن، ولوحاته وتماثيله ومنحوتاته وصوره المحفورة وجواهره النادرة وكتبه الثمينة ومخطوطاته، ومنذ دخولك شارع نيفسكي الشهير، سوف يدهشك هذا العرض لصور اللوحات الملصقة على محطات الباصات.

عندما تدخل المتحف المواجه لنهر نيفا؛ ستجد نفسك في حيرة حقيقية أمام أعمال وكنوز شديدة الروعة والجمال والإبداع والإبهار والفخامة لفنانين عالميين أمثال: دافينشي الذي يحظى بمكانة عظيمة بلوحاته الشهيرة، وكذلك لوحات رافائيل الفنان الإيطالي. وتتجول داخل القاعات الأخرى التي تضم أعمال فنانين من إسبانيا وهولندا وفرنسا وأبرزهم: جريكو وفيلاسكيس ورامبرانت وشاردين وكلود مونيه وبيكاسو، إلى جانب عشرات الأعمال لفنانين من روسيا وإنجلترا وألمانيا وغيرها.

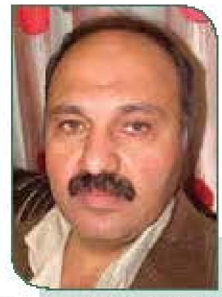
أعمال ولوحات لكبار الفنانين في العالم منهم دافينشي ورافائيل وبيكاسو ورامبرانت ومونيه وغيرهم

كان دخول المتحف مقصوراً فقط على العائلة القيصرية وضيوفها من الأباطرة والملوك



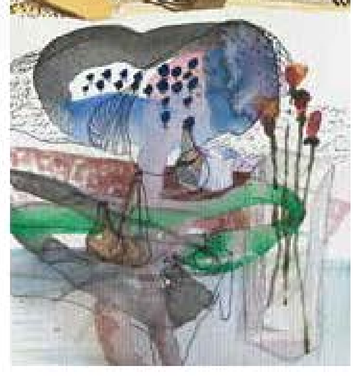
المتحف من الداخل

صهيل شوق غائم

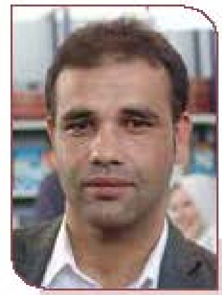


د. معن حسن الماجد / العراق

فَرِحاً بآياتِ الربيعِ الوارفِ … أسلمتُ دَفَقاتِ الغرامِ لِعارفِ
من وِرْدِهِ فاغرفْ بكأسِ محبةٍ … عطراً تَسلّلَ من عَتيقِ مصارفِ
عَبقُ الموائدِ يستفزُّ مساءَهُ … ووسائدُ الأفكارِ سَيلُ عواطفِ
هذا صَهيلُ الشّوقِ أقبلَ غازياً … مذ أزُّ صَهوتَهُ أثيرُ مواقفِ
مِن مُدبرٍ همّتْ بِقبلتِه المُنى … يَسْتلُّ رقدتَهُ ضَجيجُ زواحفِ
إدبارُهُ إقبالُهُ لمّا هَوتْ … في عُقْرِ ليلتِه صُروحُ رَواجفِ
لا الليلُ صَدَّ حشودَ بهجتِه ولا … كفُّ المواجعِ قدْ صبغَ تراصُفِ
عشرونَ ولّتْ من بوادرِ صبوةٍ … ألقتْ على الخَمسينَ وَهجَ تآلُفِ
في اليمِّ أغوتني تَوابيتُ النَّجا … وسلاسلٌ شَدّتْ وَثاقَ عواصفِ
وجْدٌ تعتّقَ في دِلاءِ وسيلةٍ … غاياتُها شقّتْ صفوفَ تَحالُفي
عَزفٌ تولّدَ من جُموحِ صَبابةٍ … صَدحتْ بِروضتِها جُموعُ مَعازفِ
من حُلّةِ الأشواقِ ألبسَني الهوى … لمّا تَحلّتْ بالدُّنوِّ مَعاطفي
الحرفُ أورثَني لسانَ عُذوبةٍ … ومِنَ المودّةِ كم تَفيضُ صَحائفي
فمِدادُهُ ولَهٌ ونَهرُ قصائدٍ … أضَتْ قوافيها مَدىً لِهواتفي
وجداولُ الكلماتِ ليسَ بِناضبٍ … فيها أريجُ الحُسنِ أغرقَ ناشِفي
إنْ مِن جَفاً إلا حسِبتُ خُفوتَهُ … وهجَ اقتحامِ لانجاةَ لواجفِ
نَظْماً وتُنشدُهُ شِفاهُ حكايةٍ … وَلَجتْ بصَدرِ دونَ عجزٍ رادفِ
أحداقُ صائمةٍ تلوذُ بمُغدقٍ … عَشقَ الثُّمالةَ من جِرارِ مَعارفِ
مُتوجِساً يَمشي الهُوينَةَ إنّهُ … ذاكَ الفؤادَ يكرُّ كرّةَ كاشفِ
أمطارُ نشوتِه تَهزُّ سَحابةً … حُبلى ببَوحٍ مايطيبُ لواصفِ
ملءُ الجوارحِ نبضُهُ إذ ما دَنا … ذابتْ قصائدُهُ بقَمرِ عَواكفِ
سِنَةُ الأفولِ تمددت بسباتِها … هذا البزوغُ رهينُ مذْ سلاحِفي



حالات مطرية

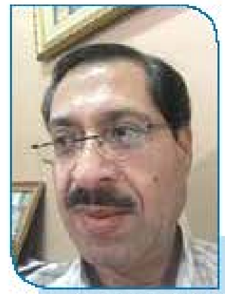


عمر بكير / الجزائر

مَطَرٌ وَنَافِذَةٌ تَشِي... وَغِيَابُ ..   وَمَسَافَةٌ وَحِكَايَةٌ وَعِتَابُ
مَطَرٌ يُبَارِكُ يَوْمَنَا العَارِي فَلا   حُلُمٌ يَضِيعُ سُدًى وَلَا أَسْبَابُ
تَنْهَالُ أَوَّلُ قَطْرَةٍ بِزُجَاجِنَا   وَحَنِينُنَا بِعُيُونِنَا يَنْسَابُ
نُصْغِي إِلَى الزَّخَّاتِ وَ الزَّخَّاتُ مِنْ   نَبْضٍ يُحَرِّضُ بَوْحَنَا فَنُهَابُ
لَكَأَنَّ صَوْتَ صُدُورِنَا رَعْدٌ إِذَا   دَوَّى أَضَاءَتْ جُرْحَنَا أَنْيَابُ
مَطَرٌ.. وَلَحْظَةُ شَاعِرٍ لَمْ يَتَّسِعْ   لَهُ خَافِقٌ وَنَشِيدُهُ تِرْحَابُ
مَا ذَنْبُ خَاطِرَةٍ إِذَا انْقَضَّتْ عَلَى   رَجُلٍ فَعَجَّتْ بِاسْمِهِ الأَلْقَابُ
ضِيقِي عَلَى جَسَدِ المَلَاكِ فَإِنَّهُ   يَا أَرْضُ مِنْكِ وَطِفْلُكِ الأَوَّابُ
مَطَرٌ.. وَبَوْصَلَةُ القَصِيدَةِ رَقْصَةٌ   فِي الشَّكِّ.. وَجْهٌ غَائِمٌ يَرْتَابُ
مَطَرٌ .. لِكُلِّ مُخَيَّرٍ فِي الأَرْضِ مَا   يَخْتَارُهُ وَمِنَ السَّمَاءِ كِتَابُ
فَرَحٌ بِهَيْنَمَةِ طِفْلَةٍ تَشْدُو عَلَى   نَغَمِ الهُطُولِ وَأُمُّهَا مِحْرَابُ
وَعِنَادُ فَلَّاحٍ يُرَوِّضُ صَخْرَةً   حَتَّى تَؤُوبَ مِنَ الرَّدَى أَعْشَابُ
وَمُسَافِرٌ لَمْ يَكْتَمِلْ بِدُرُوبِهِ   كَالرِّيحِ صُدَّتْ وَجْهَهَا أَبْوَابُ
وَمُحَارِبٌ يُحْصِي خَسَائِرَ نَصْرِهِ   لَا البَيْتُ يَرْقُبُهُ وَلَا الأَحْبَابُ
وَدُعَاءُ شَيْخٍ يُمْسِكُ الأَيَّامَ كَيْ   لَا تَنْقَضِي وَقَدِ انْقَضَتْ أَحْقَابُ
مِسْكُ الخِتَامِ تَصَدُّعٌ يَهْوِي بِنَا   سَيُطِلُّ مِنْ شَبَقِ الضَّبَابِ ضَبَابُ
قَدَرُ الغِوَايَةِ أَنْ تُكَبِّدَ عَاشِقًا   لَيْلًا يُعَرْبِدُ فِي مَدَاهُ خَرَابُ
وَيَظَلُّ مُنْتَظِرًا بُزُوغَ بِدَايَةٍ   ذَاكَ المُضَيَّعُ لَمْ يَبُحْ لَهُ بَابُ
بِاسْمِ الَّذِي وَهَبَ السَّمَاءَ دُمُوعَهَا   سَنَرَى الرَّبِيعَ وَخَلْفَهُ أَسْرَابُ
سَنَرَى جَنَاحَ فَرَاشَةٍ مُتَأَهِّبًا   لِسَمَاعِ مَا سَيَقُولُهُ لَبْلَابُ
سَنَرَى حِكَايَةَ عُمْرِنَا تُحْكَى عَلَى   شَفَةِ الطَّرِيقِ لِيَهْتَدِي غُيَّابُ
لِلشَّمْسِ نَحْنُ وَكُلُّ مَا فَاضَتْ بِهِ   هُوَ حُبُّنَا المَوْقُوتُ حِينَ يُذَابُ
تِلْكَ النَّوَافِذُ لَنْ تَكُونَ دَلِيلَنَا   مَا دَامَ لِلْآتِي خُطًى وَرِحَابُ
وَسَنَى يُرَسِّبُ ظِلَّنَا البَاقِي.. فَإِنْ   مُتْنَا فَحَتْمًا لِلتُّرَابِ تُرَابُ



أفكار متناثرة



عبدالكريم المقداد - سوريا

(١)

بينما كنت أدندن، وأمشّط ما تبقى لي من شعر، سقطت من رأسي فكرة، وتدحرجتْ حتى وصلتْ إلى حيث كانتْ تجلس.

ما إن رأتها، حتى صرختْ كالملدوغة:

– يخرب بيتك.. شايب وعايب!

وأسرعتْ تلمُّ حاجياتها.

– خير.. ما القصة؟

– أأنت خلّيت فيها قصة!

وصفقتْ الباب خلفها خارجة.

(٢)

بعد أسبوع، صار البيت كالمهجع المهجور: ألبسة مرمية على الأسرة ومقاعد الصالون، صحون متسخة فوق وتحت الطاولة وفي الممرات، ولد يتخلّف عن المدرسة، وآخر لا أعرف متى يدخل ومتى يخرج و... ورطة!

لبستُ كل وجوه البراءة والمسْكنة، واتكلتُ على الله.

استقبلني بوجه ثقيل، وسلام فاتر: أهلاً بالمتصابي.

– سامحك الله يا عم.

وبعد أن جلسنا:

– معقول.. (بعد الكبرة جبة حمرا!).

– فهمتموني غلط يا عم.

– يا رجل اخجل على أولادك على الأقل.. على صلعتك التي كادت تغطي رأسك!

وما إن رحت أتحسس رأسي لا إرادياً، حتى سقطت منه فكرة، تدحرجتْ حتى كادت تلامس قدميه.

التفتَ إليها، فعقدتْ لسانه الدهشة:

– نحن عائلة (...!) يخرب بيتك!

– يا عم...

– اخرس. والله لو لم تكن في بيتي لـ...

– لا تكبّر المسألة يا عم.

– أكبّر..! اخرج ولا ترني وجهك بعد اليوم.

– يا رجل..

– برررررره.

(٣)

لم يبق أمامي غيره! لحية بيضاء، وسبحة طويلة، وكلمة لا تُرد.

احتطتُ لغدر رأسي بقبعة غطّته وجزء من وجهي، ودخلتُ المسجد. تهلل وجهه لرؤيتي:

– أقصدك بمهمة خيرية يا سيدي.

– وصلت يا بني، قدّرنا الله على فعل الخير.

– زوجتي زعلانة عند أهلها، وأملي أن تعينني على إرجاعها.

– بسيطة إن شاء الله، لكن ما المشكلة؟

– تافهة يا سيدي.. تافهة.

نظر إليّ بتمعن:

– محلولة بإذن الله، لكن لا يجوز أن تدخل المسجد بهذه القبعة يا بني، ماذا يقول الناس عنك!

– صدقتَ يا سيدي.

رفعتها عن رأسي، ولم أكد أكمل جملتي: (ها.. خلصنا منها...).

حتى سقطتْ فكرة، وتربعتْ في حضنه، فانتفض واقفاً:

– استغفر الله العظيم! أأنا دجال ومرائي؟!

– العفو يا سيدي!

– وتريدني أن أعيد المسكينة إلى وكرك؟!

– لا تفهمني غلط.

– سامحك الله وشافاك. اخرج ولا تدنّس هذا المكان مرة ثانية!

(٤)

حرت مع هذا الرأس. الورطة صارت مصيبة، والآمال تبخرت بأعجوبة!

كنت أصارع طول الليل بمشاهدة التلفاز، حين قفز الحل أمامي كالمارد.

البطل كان يبدل شعره المستعار مع كل مهمة جديدة. إذاً إنه الشعر المستعار!

نعم.. سأبحث عن شعر مناسب يقيني غدرات هذا الرأس، ثم أستعين بالمختار.

صحيح أنني لا أطيقه، لكن.. للضرورة أحكام.. لعل وعسى.

(٥)

فوجئت به يستقبلني ضاحكاً:

– معقول.. بهذا العمر وغشيم بالنساء! اقعد.

أردت أن أشرح له الموضوع، فبادرني:

– أعرف. لا تتعب نفسك. النساء يحتجن إلى الحيلة واللسان الطري يا غشيم.

الارتباك قادني إلى حك رأسي، فسقط الشعر أمامه. عاينه، ثم جلجلت ضحكته:

– داهية صحيح، وأنت عليك أن تكون داهية لتتمكن من النساء.

– ما شاء الله عليك يا مختار، خبير حريم.

عاود ضحكه، وأتحفني على وقع اهتزاز كرشه:

– لا تهتم. سأعيد إليك زوجتك، وسأعلمك كيف تصطادهنّ من دون أن تحس بك.

– بارك الله بك يا مختار. أخيراً وجدت من يفهمني.

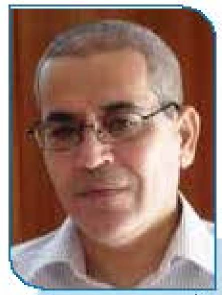
علت قهقهته وهو يربت على فخذي، فسقطت الفكرة من رأسه وتدحرجت أمامي:

(لن تكون لغيري. سترى حلمة أذنك ولن تراها يا ...!).

نقد

ناقد

حول قصة (أفكار متناثرة)



د. يوسف حطيني- فلسطين

يدخلنا عبدالكريم المقداد إلى قصته عبر عنوان مـوارب، هو (أفـكـار ساقطة)؛ ويحيلنا إلـى دلالتين محتملتين لصفة الأفـكـار؛ فهي إمـا أن تكون ذات دلالـة مجازية تعبّر عن سقوط صاحبها الذي يحمل أفـكـاراً ساقطة، أو تعبّر عن دلالة مباشرة، لسقوطها من رأس صاحبها حين يتحسس رأسه أو يمشط بقايا شعره. وإذا كانت القصة تكشف أن الدلالة المباشرة هي المقصودة بفعل السقوط، فإنّ تجاور المفردتين في العنوان يتكئ على تخييل ينقل الأفكار من حيّز غير المحسوس إلى المحسوس حين يرسلها صاحبها فيلتقفها المتلقي، ويبني مواقفه اللاحقة بناء عليها.

وتبني القصة حكايتها على فكرة تسقط من رأس السارد فتسبب غضب زوجته وذهابها إلى بيت أهلها؛ إذ تكتشف أنه (شايب وعـايـب). وهنا لا يعرض علينا السارد نص فكرته، بل آثارها، وهذا ما يتناسب مع استراتيجية التكثيف التي تعدّ خصيصة أساسية من خصائص القصة الكثيرة، وهذا ما يلجأ إليه القاص أيضاً حين يقابل الساردُ حماه/ والد زوجته، ليعيد الأمور إلى نصابها؛ قبل أن تسقط فكرة من ذهنه، تستدعي غضب حميه وطرده خارج المنزل.

غير أن الأمـور بعد ذلك تنحو منحى مغايراً؛ إذ يعرض القاص محتويات الأفكار الساقطة، حين يلجأ إلى شيخ المسجد؛ ليساعده على استعادة زوجته، ثمّ تسقط فكرة يردّ عليها شيخ المسجد: (أستغفر الله العظيم! أأنا دجّال ومُراءٍ؟). وبعد فشل هذه الوساطة بسبب الفكرة الساقطة، لا يجد السارد سوى المختار الذي لا تزعجه الفكرة الساقطة التي تتهمه بالدهاء، فيعلّق: (داهية صحيح، وأنت عليك أن تكون داهية؛ لتتمكن من النسوان). وهكذا.. حين يظنّ السارد أنه عثر على شخص يفهمه، يتعثّر بفكرة صادمة تسقط من رأس المختار هذه المرة، ويكتشف من خلالها أن زوجته التي يسعى إلى استرجاعها تخونه مع المختار ذاته.

هكذا تتحول الأفكار المتساقطة من كائنات مجردة في الذهن إلى شخصيات وظيفية تمتاز بالقدرة على الفاعلية واستجلاب الأفعال التي تطور الحدث حين يقرؤها المتلقي، إضافة إلى دورها في إفراز حوارات حاسمة تستغني غالباً عن السوابق واللواحق، وتنجح في تعزيز إخفاق البطل في بلوغ غايته، وصولاً إلى النهاية التي تعتمد، على مفارقتين: بنائية وحدثية؛ تتمثل الأولى في تحوّل السارد من مرسل للأفكار إلى متلقٍ لها، وتتمثل الثانية في إدراكه خيانة زوجته.

وتقوم القصة على البناء المقطعي؛ إذ تتألف من خمسة مقاطع (كنتُ أميل إلى جعلها أربعة)، يحمل كلّ مقطع سقوط فكرة جديدة، ويطوّر القصة، وينتقل بها من حيّز مكاني إلى آخر، باستثناء المقطع الرابع الذي يحتمل دمجاً، أراه مسوّغاً، مع المقطع الخامس، فالمقطع الرابع يمهّد للشخصية الجديدة التي دخلت المقطع الخامس، بينما نلاحظ أن التمهيد للشخصية ودخولها في الحدث قد تم في مقطع واحد فيما مضى من القصة.

ويعتمد القاص على ضمير المتكلم، وهذا ما يشعر المتلقي بأنّه على مسافة قريبة من السارد، كما يستخدم تقنية السارد الشاهد القريب مما يجري، ولعلّ من الطريف أن يكون السارد شاهداً، لا على الأحداث التي يقوم بها الآخرون، بل التي تجري داخل نفسه، وتنعكس أفكاراً تتساقط، وتجرّ الحكاية نحو نهاية لا يريدها، ويضع في سبيلها العوائق المختلفة، دون أن تنجح تلك العوائق (الصلعة/ البرنيطة/ الباروكة) في إيقاف هذا التدفق (القدَري) للأحداث؛ وهذا ما يجعل من تلك الحكاية الفانتازية للرأس الذي تتساقط أفكاره حكايةً سلسةً ومشوّقة.

بقي أن نشير إلى أنّ الكاتب يستخدم لغة بسيطة، تناسب شخصياتها، ويخرج أحياناً على نظام اللغة العربية النحوي والإملائي والتركيبي، في حدود ضيقة. غير أن ما يشفع للغته قدرتها على الفاعلية؛ حيث يختفي الوصف أو يكاد، وانتماؤها إلـى المحيط المحلي، وهـذا يمنحها بعداً اجتماعياً لافتاً من خلال استثمار الملفوظات الشعبية السائدة؛ كأن تقول له زوجته: (يخرب بيتك.. شايب وعايب!)، و(أأنت خلّيت فيها قصة!)، وحين يقول له حموه: (معقول.. بعد الكبرة جُبّة حمرة!)، وحين يقول له المختار من خلال الفكرة الأخيرة التي سقطت صاعقة على رأسه: (سترى حلمة أذنك ولن تراها يا ...!).

باختصار؛ تبدو لنا قصة (أفـكـار ساقطة) جميلة ومقنعة، ومشوقة. غير أن ما يمنحها صفة التميّز هو قدرتها على التخييل.



قصائد مغنّاة



إعداد: فواز الشعار

سلوا قلبي

شعر: أحمد شوقي

لحّنها رياض السنباطي، وغنّتها أم كلثوم (١٩٤٦) (من الوافر) (مقام الرصد)

سَلوا قَلبي غَداةَ سَلا وَتابا	لَعَلَّ عَلى الجَمالِ لَهُ عِتابا
وَيُسأَلُ في الحَوادِثِ ذو صَوابٍ	فَهَلْ تَرَكَ الجَمالُ لَهُ صَوابا
وَكُنتُ إِذا سَأَلتُ القَلبَ يَوماً	تَوَلّى الدَمعُ عَنْ قَلبي الجَوابا
وَلي بَيْنَ الضُلوعِ دَمٌ وَلَحْمٌ	هُما الواهي الَّذي ثَكِلَ الشَبابا
تَسَرَّبَ في الدُموعِ فَقُلْتُ وَلّى	وَصَفَّقَ في الضُلوعِ فَقُلْتُ ثابا
وَلَوْ خُلِقَتْ قُلوبٌ مِنْ حَديدٍ	لَما حَمَلَتْ كَما حَمَلَ العَذابا
وَلا يُنْبيكَ عَنْ خُلُقِ اللَيالي	كَمَنْ فَقَدَ الأَحِبَّةَ وَالصِحابا
فَمَنْ يَغْتَرُّ بِالدُنيا فَإِنّي	لَبِسْتُ بِها فَأَبْلَيْتُ الثِيابا
فَلَمْ أَرَ غَيْرَ حُكْمِ اللهِ حُكْماً	وَلَمْ أَرَ دونَ بابِ اللهِ بابا
نَبِيُّ البِرِّ بَيَّنَهُ سَبيلاً	وَسَنَّ خِلالَهُ وَهَدى الشِعابا
وَكانَ بَيانُهُ لِلْهَدْيِ سُبْلاً	وَكانَتْ خَيْلُهُ لِلْحَقِّ غابا
وَما نَيْلُ المَطالِبِ بِالتَمَنّي	وَلَكِنْ تُؤخَذُ الدُنيا غِلابا

فقه لغة

الْفرقُ بَينَ الشِّبَهِ والشَّبيهِ، أن الشِّبَهَ أعَمُّ منَ الشَّبيهِ؛ فتَراهم يَستعملونَ الشِّبَهَ في كلِّ شَيْءٍ، وقلّما يُستَعْمل الشَّبيهُ إلا في المُتجانِسَيْن؛ تقول: زَيدٌ شِبَهُ الأسَدِ، وَلا يُقالُ: شَبيهُ الأسَدِ، لكن يقولونَ: زيدٌ شَبيهُ عَمْرٍو.

بَينَ المِثْل والنِّدّ

النِّدُّ هُوَ المِثْل المُنادُّ، أي المُعَادِيُ والمُباعِدُ، وَلهذا سُمِّيَ الضِّدُّ نِدّاً، ونَدَّدَ به: صَرَّحَ بِعُيوبِهِ، وأسْمَعَه القَبيحَ.

أخطاء شائعة

يقولُ بعضُهم: «وقد أَجْهَشَ فلانٌ بالبُكاء»، بمعنى انخرط في البكاء، لكن «أجْهَشَ»، معناها تَهَيَّأَ. ويقولون: «حَجَّ إلى البَيْتِ الحَرام»، والصواب: «حَجَّ البيتَ»، لأن حجَّ معناها قصَدَ. ويقال: «أَخْمَدَ النّارَ»، أي أطفأها، لكن الإخمادَ، هو إسْكانُ اللَّهيب، والصوابُ «أطفأَ النّارَ».

جماليات اللغة

مِنْ لَطائفِ الجِناسِ، جِناسُ الإضْمارِ أو الإشارةِ، وقدْ يُطلقُ عليهِ «التَّورِيةُ»، وهو أنْ يُؤتى بلفظٍ لهُ معْنَيانِ، قريبٌ وبَعيدٌ، لكن يُرادُ البعيدُ، مثلُ قولِ ابنِ دانيال، طبيبِ العُيون:

يا سَائلي عَنْ حِرْفتي في الوَرى   واضَيْعَتي فيهمْ وإفلاسي

ما حالُ مَنْ دِرْهَمُ إنفاقِه   يأخُذُهُ مِنْ أَعْيُنِ النَّاسِ

فالمَعْنى القريبُ، هو: الغَصْبُ، أما المَقصودُ، فهو: «العيون»، لأنّ القائل، طبيبُ عُيون.

وادي عبقر

سوريا ومصر

حافظ إبراهيم (شاعر النيل)

قالَها في حَفلٍ أقامتهُ جماعةٌ منَ السوريين في فُندقِ «شبرد» في القاهرةِ تكريماً له. نُشرتْ في الخامسِ والعشرين من مارس (١٩٠٨). (من البسيط)



لِمصرَ أَم لِرُبوعِ الشامِ تَنتَسِبُ   هُنا العُلا وَهُناكَ المَجْدُ وَالحَسَبُ

رُكنانِ لِلشَرْقِ لا زالَتْ رُبوعُهُما   قَلبُ الهِلالِ عَلَيْها خافِقٌ يَجِبُ

خِدْرانِ لِلضّادِ لَم تُهتَك سُتورُهُما   وَلا تَحَوَّلَ عَنْ مَغْناهُما الأَدَبُ

أُمُّ اللُغاتِ غَداةَ الفَخْرِ أُمُّهُما   وَإِنْ سَأَلتَ عَنِ الآباءِ فَالعَرَبُ

أَيَرغَبانِ عَنِ الحُسْنى وَبَيْنَهُما   في رائِعاتِ المَعالي ذَلِكَ النَسَبُ

إِذا أَلَمَّتْ بِوادي النَيلِ نازِلَةٌ   باتَتْ لَها راسِياتُ الشّامِ تَضْطَرِبُ

وَإِنْ دَعا في ثَرَى الأَهْرامِ ذو أَلَمٍ   أَجابَهُ في ذُرا لُبْنانَ مُنتَحِبُ

بِالوادِيَيْنِ تَمَشّى الفَخْرُ مِشْيَتَهُ   يَحُفُّ ناحِيَتَيهِ الجُودُ وَالدَأَبُ

فَسالَ هَذا سَخاءً دُونَهُ دِيَمٌ   وَسالَ هَذا مَضاءً دُونَهُ القُضُبُ

لَمْ تَبْدُ بارِقَةٌ في أُفْقِ مُنتَجَعٍ   إِلّا وَكانَ لَها بِالشّامِ مُرتَقِبُ

هَذي يَدي عَنْ بَني مِصْرٍ تُصافِحُكُم   فَصافِحوها تُصافِحْ نَفْسَها العَرَبُ

دوحة الشواعر

ليلى الأَخْيلية



ليلى بنتُ عبدِ الله بنِ الرَّحَّال الأَخْيَلِيَّةُ.

شاعرةٌ فصيحةٌ ذكيةٌ. اشتُهِرتْ بأخبارِها معَ تَوْبَةَ بنِ الحِمْيَر.

قال لها عبدُ الملكِ بنُ مروانَ: ما رأى منكِ تَوْبَةُ حتّى عَشِقَكِ؟ فقالت: ما رأى النّاسُ منكَ حتّى جعلوكَ خليفةً.

وفدتْ على الحجّاج مراتٍ، فكانَ يكرمُها ويقرِّبُها. وطبقتُها في الشِّعر تلي طبقةَ الخَنساء. وكان بينها وبينَ النّابغةِ الجَعْديّ مُهاجاةٌ.

وسُمِّيتِ الأَخْيَلِيَّةَ، لقولِها أو قول جدِّها، منْ أبياتٍ:

نَحْنُ الأَخايِلُ مايزالُ غُلامُنا ... حتّى يَدِبَّ على العَصا مَذْكورا

قالتْ تَرثي تَوبَةَ: (من الطويل)

أيا عَيْنُ بَكّي تَوْبَةَ بنَ حُمَيِّرٍ ... بِسَحٍّ كَفَيْضِ الجَدْوَلِ المُتَفَجِّرِ

لِتَبْكِ عَلَيْهِ مِنْ خَفاجَةَ نِسْوَةٌ ... بِماءِ شُؤُونِ العَبْرَةِ المُتَحَدِّرِ

سَمِعْنَ بِهَيْجا أَزْهَقَتْ فَذَكَرْنَهُ ... ولا يَبْعَثُ الأَحْزانَ مِثْلُ التَّذَكُّرِ[1]

كأنَّ فَتى الفِتْيانِ تَوْبَةَ لَمْ يَسِرْ ... بِنَجْدٍ ولَمْ يَطْلُعْ مَعَ المُتَغَوِّرِ[2]

ولَمْ يَرِدِ الماءَ السِّدامَ إذا بَدا ... سَنا الصُّبْحِ في أَعْقابِ أَخْضَرَ مُنْجِرِ[3]

يَقُودُونَ قُبّاً كالسَّراحِينِ لاحَها ... سُراهُمْ وسَيْرُ الرّاكِبِ المُتَهَجِّرِ[4]

فَيا تَوْبَ لِلهَيْجا ويا تَوْبَ لِلنَّدى ... ويا تَوْبَ لِلْمُسْتَنْبِحِ المُتَنَوِّرِ

أَلا رُبَّ مَكْرُوبٍ أَجَبْتَ ونائِلٍ ... بَذَلْتَ ومَعْرُوفٍ لَدَيْكَ ومُنْكَرِ

---

(١) الهيجاءُ: الحربُ.

(٢) النَّجدُ: ما أشرفَ من الأرض، والمتغوَّرُ: ما انخفضَ منها.

(٣) الأخضرُ المنجرُ: الليلُ.

(٤) السَّراحينُ: جمعُ سِرحان، وهو الذّئبُ.



سيبَوَيه

فَقيهُ العَربيةِ والنُّحاة

هو أبو بِشْرٍ عَمْرو بنُ عُثمانَ بنِ قَنْبرٍ البَصْريّ. وُلدَ عامَ ١٤٠هـ/٧٦٠م في منطقة تعرف بـ «البيضاء» من قرى «شيراز» ببلادِ فارس، واشتُهر باسم «سيبويه»، وهي كلمةٌ فارسيّةٌ تعني رائحةَ التُّفاح، وسُمّي بذلك، لأنّه كانَ طيّبَ الرائحة، جميلَ الصورة.

لم تَطُلْ إقامتُه في بلدتِه، وانتقلَ وهو صغيرٌ مع أسرتِهِ إلى مدينةِ البَصْرةِ، وكانتْ آنذاكَ من مراكزِ العلم الكبرى في العالمِ الإسلاميّ، ويقصدُها طلابُ العلمِ من كلِّ مكان.

بدأ في البصرةِ يتردّدُ على حلقاتِ الفُقهاءِ والمحدّثين، ولزمَ حلقةَ حمّادِ بنِ سلمةَ، وكانَ واحداً من أكبرِ العلماءِ في عصرِه. وتتلمذَ مدّةً طويلةً على يديهِ، حتى حدثتْ له حادثةٌ غيّرتْ مجرى حياتِه؛ إذ رُويَ عنه أنّه ذاتَ يوم ذهبَ إلى شيخِهِ حمّادٍ، ليتلقّى منه الحديثَ، ويستملي منه قولَ النبيّ، صلى اللهُ عليهِ وسلّمَ: «لَيْسَ مِنْ أصحابي أحَدٌ إلّا ولَوْ شِئْتُ لأخذتُ عليه، ليسَ أبا الدَّرْداءِ». ولكنَّ سيبويه أخطأ وهو يقرأُ الحديث، فقرأه «ليس من أصحابي.. لأخذتُ عليهِ ليس أبو الدَّرْداء».



فصاحَ به شيخُه حمّاد: لَحَنْتَ يا سيبويهِ، إنّما هذا استثناءٌ؛ فقال سيبويه: واللهِ لأطلبَنَّ علماً لا يُلحِّنُني معهُ أحدٌ. ثم مضى ولزِمَ الخليلَ بنَ أحمدَ الفراهيديَّ وغيرَه. ومن هنا كانتْ بدايتُهُ الحقيقيةُ مع النَّحْو، ليصبحَ إمامَ المتقدمينَ والمتأخرينَ فيه.

«الكتابُ» أحدُ أهم مؤلفات سيبويه، ويُعدُّ أوّلَ كتاب مَنهجيّ يُنسِّقُ قواعدَ العربيّةِ ويدوّنُها. وسُمّي بهذا الاسم، لأن سيبويه، تركه دونَ عُنوان، ويُقالُ إنّه لمْ يُسَمِّه، لأنّهُ احتُضِرَ شاباً، فلم يتمكّنْ من معاودةِ النظرِ فيهِ واستِتْمامِه.

أُصيبَ بمرضٍ قبل وفاته، وفي أثناءِ مَرضِهِ، وجدَه أخوه، يوماً، مُتعباً، قد اشتدّ عليه المرض، فبكى وتساقطتْ دموعُه على وجهِ سيبويه، فأنشدَ يقول:

يَسُرُّ الفَتَى مَا كَانَ قَدَّمَ مِنْ تُقَى ... إذَا عَرَفَ الدَّاءَ الذي هُوَ قَاتِلُهْ

وعند مماته أخذ ينصح أصحابَهُ ومنْ حوله قائلاً:

يُـؤَمِّـلُ دُنْيَـا لِتَـبْـقَـى لَـهُ ... فَـمَاتَ المـؤَمِّلُ قَبْـلَ الأَمَـلْ

حَثِيثًا يُـرَوِّي أُصُـولَ النَّخِيلِ ... فَعَاشَ الفَسِيلُ وَمَاتَ الرَّجُلْ

وتُوفي عام ١٨٠هـ/٧٩٧م.



د. حاتم الصكر

أكثر اللحظات التراجيدية

تمثيلات شعرية للحالة العراقية

تحفل الحالة العراقية بمفردات تراجيدية شديدة الأثر في وقائعها ونتائجها أمكن تمثيلها شعرياً، لا سيما العنف الذي ضرب الحياة لسنوات طويلة بعد عام (٢٠٠٣)، وهي من أكثر اللحظات دراماتيكية لما يهدد المجتمع وثقافته ومستقبله وحضارته أيضاً، وقد أردنا التوقف هنا عند عملين لشاعرين من جيل السبعينيات والثمانينيات، يمكن استقراء خطورة ما عصف بالعراق.

الثلاثية التي اختارها الشاعر عبدالزهرة زكي (نصوص عن السيارات والرصاص والدم) عنواناً ثانوياً لكتابه الشعري (شريط صامت – ٢٠٠٧) تقدم خلاصة لنماذج من طرق الموت، التي كانت وجبة يومية للعراقيين بالتفجيرات الإرهابية للتكفيريين القتلة، عبر السيارات المفخخة التي لم يكن يخلو يوم من عدد منها، يتشظى بتدبير الانتحاريين سراق الحياة وأعدائها، ويأخذ معه أرواح الأبرياء الذين يموتون بالمصادفة ، حتى اعتادوا عليها، وصارت المصادفة موعداً مع موت محتمل في كل شارع أو زاوية أو مكان؛ لذا كانت السيارات والرصاص الموجه من سائقيها ودم ضحاياهم المسفوك، هي الثالوث الذي أثبته الشاعر في عتبة عنوان الديوان الثانوي.

(اليد تكتشف) كان أبرز دواوين البدايات اللافتة للاهتمام النقدي بالشاعر عبدالزهرة زكي، الذي نضج شعرياً ضمن أجواء الثمانينيات، وخاض تجربة الحرب الطويلة، مجنداً إجبارياً شأن أبناء جيله، وتم تمثيل مفردات تلك الحرب أو الحروب المذكورة في عراق الدكتاتورية عبر قصائده ومذكراته، وقد تركت شرخاً واضحاً يتسم بالحزن وتأمل واقعة الموت ذات الوقع العنيف في ذاكرته. واستوعبت قصيدة النثر تداعياته وتخيلاته لمرائي الحرب وصورها، بلغة تتسم بهدوء واضح ونبرة سردية خطّية؛ أي تتتابع فيها الأحداث وتجري ضمن شعرية النصوص.

هذه المرة يكتب عبدالزهرة زكي عن تلك الوقائع الدامية التي ضمنها كتابه (شريط صامت) الذي أراده نصوصاً لا قصائد، كي لا يعد القارئ بشيء أكثر مما تتضمنه الأحداث المفجعة وليدع لنفسه حرية السرد والتعليق، وتقديم الحدث والشخصيات بكمية خيال أقل وصور تقترب من التسجيل المصور، التي تلم بجزئيات تلك المشاهد المرعبة.

يأخذ العنوان أهميته من مكانة نص بالاسم نفسه، يتحدث عن سيارة يترصد سائقها ضحيته فيصمت كل شيء: الشريط في جهاز التسجيل في السيارة، نظرات العابرين، برودة المسدس المهيأ للإطلاق، ثم جثة الضحية مرمية على الرصيف. كما أراد الشاعر أن يدين الصمت الذي يؤطر عملية القتل.. صمتاً يدعه ينفذ جريمته وينظر لضحيته من ضباب مرآة السيارة.

ولتدوين تلك الأحداث وإسباغ المخيلة عليها، استعان الشاعر بالتقنية السينمائية،

كأنه يحمل آلة تصوير، ويسجل المشاهد، ثم يربط بينها ليهبها حياة جديدة في النص:

الصسدس بارد بين فخذيه
وعلى ضباب المرآة شبحٌ يتلاشى
لقتيل مرميّ وحيداً على الرصيف.

وإذا كان نص (شريط صامت) ينظر من زاوية القاتل، فإن النصوص الأخرى يتحدث فيها الضحايا أو ذووهم. في (الابن المخطوف) يرصد السارد الخارجي ما يعتمل في قلب أب يستغيث به ولده، ثم يختفي بين أقدام خاطفيه، ويعود لوالده جثة، ولكن ظل الأب يسمع استغاثة ولده:

سمع صوته يستغيث
صوت ولده يستغيث
كانت تلك آخر ذكرى
العينان- مفتوحتين على وسعهما- استدارتا
من خلف الشاحنة
قبل أن تنطلق في الظلام
وقبل أن يُحشر الرأس الصغير
أسفل المقعد بين أقدامهم
انطلقت السيارة
وضاعت في الظلام
وعادت الجثة
ولم يزل يسمع صوته..
يستغيث

وفي نص (الأغنية والتراب) يتم إنجاز برنامج النص عبر التقابل الضدي بين الأغنية التي يبثها المذياع، ويسمعها الضحية أول مرة، والتراب الذي يتكرر أربع مرات في أبيات النص الثمانية فهو يرتفع، ثم يعلو ويحجب شبح القاتل، وأخيراً يثقب الرصاصُ الزجاج (فتفرّ الأغنية سوداء/ وتضيع في التراب).

تلك المدونة النصيّة شهادة لازمة وضرورية على زمن أسود القسمات، وتذكير بما حل بالأرواح وهي تستسلم للموت.

يرتبط اسم الشاعر خزعل الماجدي بالشعر السبعيني في ذروة بروز أصواته المثيرة للاهتمام والشغب أيضاً؛ شغب شعري أفلح في أن يجرّ النقد العراقي إلى ضوضائه وأحلامه

وأوهامه (عن هذا الجيل وأصواته كتبت كتاباً مبكراً – مواجهات الصوت القادم –١٩٨٦ – نشرت دراساته في الصحافة قبل ذلك بسنوات). لكن كثيراً من المزاعم والادعاءات سقطت أو تشذبت، وبقيت أصوات الشعراء ذوي المشروعات الجادة والمشتغلة على مدونة شعرية مختلفة.

بدأ الماجدي، نشر أشعاره في السبعينيات، لكنه جمع قصائد أول دواوينه ونشره عام (١٩٨٠). وكان عنوانه – يقظة دلمون – وهو يمثل بداية خطة شعرية سيواصلها الشاعر ويتمها، وتتلخص في الاهتمام بالأسطورة وأدبياتها المؤثرة كمادة شعرية تناسب الملفوظ الحداثي، وتشق طريقها من خلاله. سيكتب الماجدي ديواناً لاحقاً (أناشيد إسرافيل ١٩٨٤) يكرس غيبية تجربته واهتمامها بالمكون الميثولوجي والمنبع الأسطوري المتمثل لمقولاته. وصرح الماجدي بأنه يرى مهمة الشاعر شبيهة بمهمة الملاك إسرافيل في الأدبيات الدينية: يقوم بنفخ الصور يوم القيامة ليبعث الروح في الموتى، كذلك (فوظيفة الشاعر على الأرض هي بعث الروح في النفوس الميتة وجعلها نفوساً حية فالشاعر هو إسرافيل الأرض)، كما يقول الماجدي في إحدى إشارات الديوان. ليتماهى من بعد مع مثال إسرافيل فيكتب قصيدته (خزائيل) ويصل بعدها إلى الانصراف التام للميثولوجيا الرافدينية وتفريعاتها الإثنية والدينية وتجلياتها في المدونات الدينية، وتظهر منعكسة في شعره اللاحق، حتى يخرج لمواجهتها دارساً وباحثاً، ثم ليكتب عدة كتب حولها، ويتخصص في تاريخ الأديان.

وبالعودة إلى رؤيته للمهمة الإحيائية للشاعر والوظيفة الأخلاقية للشعر، سنجد الماجدي يكرس مفاهيم الحرية والحياة الحقة في شعره ، منتهياً إلى تصوير العنف وباعة الإرهاب، بضربة قدر وواقعة شخصية هي غياب ابنه مغدوراً بالخطف بيد الإرهاب الذي ضرب العراق بقوة عام (٢٠٠٦) وما تلاه. يتمثل خزعل الأب والشاعر هذه الواقعة المدمرة للروح والشعور ليكتب مجموعة قصائد بعوان (أحزان السنة العراقية) ويؤرخها بـ(٢٠٠٦/٧/١٧) ليوثق الواقعة المفجعة. لكنه لا يجعل المناسبة للرثاء وشكوى الفقد، بل يستجلي جذورها ويستعين بمرجعه القديم– الميثولوجيا والأساطير؛ ليوظفها لتعميق الإحساس بالفقد.(جنازة دِموزي) هو عنوان إحدى تلك القصائد التي تؤرخ لسنة الأحزان العراقية؛ الخنازير البرية قتلت دموزي– تموز في الأسطورة القديمة تحكي عن موته ونزوله إلى العالم السفلي. يرتب الشاعر جنازة شعرية أسطورية لتموز وللمغدور العراقي في سنة الأحزان المشؤومة تلك، حيث برزت أنياب الخنازير الوحشية تقطع الطرق وتختار ضحاياها لتصادر حيواتهم وأحلامهم، وتفجع محبيهم. طرفا القصيدة إذاً يعيشان في زمنين: القديم الذي مات فيه تموز، والآن الذي يصادر حياة العراقيين بالعنف الأعمى الوحشي.. بين هذين الزمنين وشخصيتيْ المغدورَيْن، تتحرك القصيدة وتسير جنازة تموز. يحافظ الماجدي، على تأثيث النص بمفردات من الأسطورة: التراتيل تنكسر وتابوت تموز يأتي من أُور ليدفن. لكن الشاعر يسترجع العنف والاحتلال أيضاً، ويرى الجند ينتشرون كطيور طائشة في الظلمة – الليل، وفؤوس الإرهابيين القتلة تنحر الرقاب.

يختار الشاعر الغروبَ زمناً مفتاحياً للواقعة، وخلفيةً للنص، ليخلق الشجن المطلوب كموسيقا تصويرية لمشهد حزين: لا غروب يشبه هذا الغروب، ومن ثمَّ لا جنازة تشبه هذه. وبالنفي المتصدر للبيتين الأولين كاستهلال وتثبيت زماني ومكاني، تأتي أبيات الفجيعة عبر فعلين: انكسرت وتحطمت مسندة للتراتيل المعبرة عن تلك الروح، التي يبعثها الشاعر في الموتى، فيستردها منهم الموت بفظاعة وقسوة، ويسند التحطم للكمنجات تعبيراً رمزياً عن غياب الأغنيات، لأن القتلة يكرهونها بكونها معادلاً للفرح الذي لا يحبون.

القتلة حاضرون بالضمائر النحوية المشيرة إليهم. إنهم بلا وجود متعين كونهم نسخة واحدة لحَمَلة الموت ومحبيه. لقد صعد(وا)، و(أغلقوا)، و(نسجوا)، و(رفعوا)، ونفذوا جريمتهم مصحوبين بمفردات تشير إليهم رمزياً: معاول(هم)، وادعاءاتهم وخرافاتهم ودخولهم إلى مكمن تموز بدباباتهم. هنا تتحور الأسطورة ويجرها الشاعر ليفيد منها في تقريب الواقعة المعاصرة.

صدى ذلك كله بعد تشييع تموز يتلخص في أفعال سرد متسلسلة: أما بيوتنا فقد (تفطرت)، وجلودنا (تشققت)، ثم تتسع الفاجعة في البيت الأخير(تسممت) الجداول. هنا لا ضمير عائد إلينا. هي الجداول كلها لأن الكارثة تعم العالم كله. هكذا تحولت الواقعة الشخصية لأب مفجوع وشاعر بالغ الحساسية والوعي، لتغدو صرخة شعرية لا يعلو صوتها إلا بالرموز والصور، تاركاً أثراً يتشهاه كل نص: أن يشرك القارئ في الحدث ويجعله يحس بالخسارة والفقد.

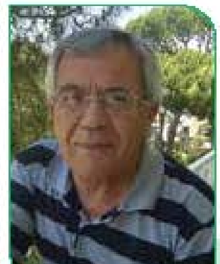
عملان شعريان يصوران خطورة ما عصف بالإنسان العراقي

ثلاثية عبدالزهرة زكي تقدم خلاصة لنماذج طرق الموت التي واجهت العراقيين يومياً

خزعل الماجدي يكرس مفاهيم الحرية والحياة مصوراً العنف وباعة الإرهاب من واقع شخصي

نصوصهما صرخة شعرية لا يعلو صوتها إلا بالرموز والصور التي تسعى لإشراك القارئ بالحدث وجعله يحس بالخسارة والفقد

في مهب الريح



ترجمة: رفعت عطفة
تأليف: هوراثيو كيروغا

دامس الرجل شيئاً ضارباً للبياض، وسرعان ما شعر بعضّة في قدمه قفز إلى الأمام وحين التفت لاعناً رأى ياراكاكوسو تنتظر، ملتفّة فوق نفسها، استعداداً لهجوم آخر. ألقى الرجل نظرة سريعة على قدمه، حيث كان هناك قطرتا دم تكبران بصعوبة وسحب الحربةَ من خصره. رأت الأفعى التهديد، فغاصت برأسها أكثر في وسط لولبها، لكنّ الحربة سقطت على جانبها وفصلت فقراتها. نزل الرجل حتى العضّة نزع قطرتي الدم، وتأمّلها برهة. ألم حاد راح ينبثق من النقطتين البنفسجيتين غازياً كامل القدم، ربط رسغه بمنديل وتابع طريقه في المنحدر حتى مزرعته.

راح الألم في قدمه يزداد مع إحساس بانتفاخ شديد، وفجأة شعر الرجل بغرزتين أو ثلاث غرزات حارقة، تنتشرُ من الجرح وحتى ربلة الساق. كان يُحرك رجله بصعوبة، جفاف معدني في حنجرته، يتبعه عطش حارق انتزع منه لعنة أخرى. وصل أخيراً إلى الكوخ وارتمى فاتحاً ذراعيه فوق رحى الهادي. اختفت النقطتان البنفسجيتان الآن في انتفاخ كامل القدم، بدا الجلد رقيقاً يكاد ينفجر من التورّم. أراد أن ينادي زوجته، فانكسر صوته أجشّ متجرجراً في حنجرة جافة، كان العطش يلتهمه.

– يا دوروتيا! – تمكن من أن يُطلق في حشرجة – أعطني كانيا!

هرعت زوجته بكأس مليئة، رشفها الرجل بثلاث جرعات، لكنّه لم يشعر بأي طعم.

– طلبتُ منك كانيا وليس ماء – زمجر – أعطني كانيا!

– لكنّه كانيا، يا باولينو! – احتجّت الزوجة، مذعورة

– لا، أعطيتني ماء. قلتُ لك أريد كانيا!

ركضت المرأة مرّة ثانية، وعادت بإناء أكبر. جرع الرجل كأسين الواحدة بعد الأخرى، لكنّه لم يشعر بشيء في حنجرته.

– حسن، هذا يسوء – تمتم وقتها وهو ينظر إلى قدمه المزرقة التي يعلوها لمعان الغرغرينا، فوق رباط المنديل الغائر كان يطفح اللحمُ مثل قطعة سجق مريعة.

الآلام الحارقة راحت تتوالى في برق متواصل وراحت تصل إلى الفخذ. جفاف الحنجرة المريع الذي يبدو أنّ النفَس كان يُسخنه راح يزداد باضطراد، حين أراد أن ينهض، أبقاه تقيؤٌ صاعق نصف دقيقة مستنداً بجبينه إلى رحى الهادي.

لكنّ الرجل لم يكن يريد أن يموت، فنزل إلى الشاطئ وصعد إلى زورقه، جلس في الكوثل وبدأ يجدّف حتى منتصف البارانا. هناك سيحمله تيار النهر، الذي يجري بسرعة ستة أميال عند إغواثو، في أقل من خمس ساعات إلى تاكورو بوكو. استطاع الرجل بحيويته الغامضة أن يصل بالفعل حتى منتصف النهر؛ لكنّ يديه المنملتين أفلتتا المجداف في الزورق ثمّ، وبعد أن تقيّأ من جديد – دماً هذه المرّة – وجّه نظره إلى الشمس التي راحت تتخطى الجبل.

صارت رجله حتى منتصف الفخذ كتلة مشوّهة وقاسية جداً شقت البنطلون. قصّ الرجل الرباط وفتح البنطلون بسكينه، طفح أسفلَ بطنه منتفخاً، تعلوه بقع مزرقة كبيرة ومؤلمة بشكل مخيف. فكّر الرجل أنه لن يستطيع أبداً أن يصل وحده إلى تاكورو – بوكو، فقرّر أن يطلب مساعدة من صديقه ألبس، بالرغم من أنهما كانا متجافيين منذ زمن طويل. يمضي التيار الآنَ سريعاً نحو الشاطئ البرازيلي، استطاع الرجلُ أن يرسو بسهولة، تجرجر صاعداً المنحدر، لكنّه ارتمى بعد عشرين متراً على وجهه، منهكاً.

– ألبس! صرخ بكلّ ما أوتي من قوّة وأصاخ السمع، من دون جدوى.

– يا صاحبي، ألبس! لا تنكر عليّ هذا المعروف – صاح من جديد، رافعاً رأسه عن الأرض. في صمت الأدغال لم يُسمع أيّ صوت ثم تملك الرجل من الشجاعة ما يكفي كي يصل من جديد إلى زورقه، الذي حمله التيار بسرعة على غير ذي هدى.

يجري البارانا هناك في عمق فجّ هائل، تحصره جدرانه التي بارتفاع مئة متر مثلَ تابوت. من الضفاف المحاطة بكتل بازلتية سوداء تصعد الغابة، سوداء أيضاً. إلى الأمام وعلى الجوانب وفي الخلف سور أبديٌّ كئيب يتدافع النهر داثراً في غليان ماء طيني دائم. المنظر عدواني يسود فيه صمت الموت، ومع ذلك فجماله الغامض وهدوؤه يكتسيان عند المساء جلالاً فريداً.

كانت الشمس قد هبطت حين انتابت الرجل شبه المستلقي في قاع الزورق قشعريرة عنيفة. وفجأة رفع رأسه بشكل مدهش، كان يشعر بأنّه أفضل. ساقه لا تكاد تؤلمه، العطش تقلّص، وصدره الآن، كان ينفتح في استنشاق بطيء. لا شكَ أنّ السمَ قد بدأ يزول. كان حاله حسناً تقريباً ومع أنّه لم يكن يملك قوّة كي يُحرّك يده، إلا أنّه كان يعتمد على سقوط الندى كي يتعافى كليًا. قدّر أنّه سيكون في تاكورو بوكو قبل ثلاث ساعات.

كانت الراحة تتقدّم ومعها النعاس المليء بالذكريات، ما عاد يشعر بشيء في ساقه ولا في بطنه.. ترى هل مايزال صاحبه غاوما يعيش في تاكورو بوكو؟ تراه سيرى أيضاً رب عمله مستر دوغالد ومستلم البضاعة..؟ هل سيصل سريعاً؟ راحت سماء الغروب تنفتح على شاشة ذهبية والنهر يتلوّن أيضاً، شاطئ باراغواي، الذي أظلم، راح الجبل يترك فوق النهر رطوبته الشفقية في فوحان زهر ليمون وعسل بريّ. يعبر زوج من ببغاوات الغواكامايو عالياً وصامتاً باتجاه البارا غواي. هناك في الأسفل وفوق النهر الذهبي، راح الزورق يمضي مع التيار سريعاً ويدور بين برهة وأخرى حول نفسه في زوبعة مائية تغلي. كان الرجل الذي يمضي فيه يشعر بأنه في كل مرّة أحسن، ويُفكّر خلال ذلك بالوقت الدقيق الذي مرّ عليه، من دون أن يرى ربّ عمله دوغالد. منذ ثلاث سنوات؟ ربّما لا، ليس إلى هذا الحد منذ سنتين وتسعة أشهر؟ محتمل. ثمانية أشهر ونصف الشهر. بالتأكيد هذا لا. سرعان ما أحس ببرد شديد حتى في صدره ما تراه يكون؟ مستلم أخشاب مستر دوغالد، لورنثو كوبيًا سبق أن تعرّف إليه في بورتو إسبرانثا ذات جمعة حزينة.. جمعة؟ بلى، أو خميس. مطّ الرجل أصابع يده ببطء.

– خميس...

توقّف عن التنفّس.



جماليات



عبدالله أبوبكر

في ظل هذا الحضور
أزمة شعر أم شعراء؟

تشهد الساحة الشعرية العربية خلال العقدين الأخيرين كثيراً من العجائب، لم يسبق لها مثيل. الشعر حاضر، وبكثرة! لكن السؤال: أين الشعراء؟!

قبل عقود، شهدت الساحة الشعرية العربية طرح كثير من أسئلة الشعر، وخرجت أصوات تنادي بالانقلاب الكلي على الشعر العربي ضمن بنائه ومضامينه الأولى، وكان يمكن أن نقول في ذاك الحين إن هناك (أزمة) شعر، ربما كانت في جزء منها صحّيّة ومطلوبة في إطار التجديد والتجريب، لكن تلك الأزمة كانت تتلخص في شكل القصيدة العربية وأدواتها. وبرغم وجودها، لم نشهد ما يمكن أن نسميه (أزمة) شعراء، فالمشهد كان ممتلئاً بأسماء شعرية لامعة، تستطيع في أمسية واحدة أن تجمع أمامها ألف شخص، وكان الشاعر العربي في ذلك الحين حاضراً، لا ضمن حدود وطنه الضيقة، إنما على

رحل عشرات الشعراء العرب لكن حضورهم لايزال طاغياً وواضحاً في ظل غياب (الحاضرين)

مستوى العالم أجمع، فشاعر مثل محمود درويش، كان يثير إعجاب ودهشة شعراء باريس عند زيارتها، حيث كانوا يتابعون لهفة الآلاف من الناس وهم يتدافعون إلى المسارح لسماع قصائده ورؤيته عن قرب، لكأنه مطرب عالمي أو ساحر!

نحن إذاً، أمام (أزمة) شعراء، لا شعر! فالجمهور العربي في العقدين الأخيرين، لم يستطع العثور على شخصية شعرية يرنّ صوتها في مساحات الثقافة والأدب، ولم يجد من الشعراء من بيده صناعة الحدث، بدلاً من السير خلفه. وقد تعددت الأسباب، التي في معظمها ألقت باللوم على كاهل الجمهور والشعر، دون الالتفات إلى الشاعر العربي الحديث نفسه، سلوكاً وتجربةً وأدوات، الذي لم يجد ضرراً في أن يكون تابعاً للحدث لا صانعاً له كما يبدو في مختلف الجهات.

حضر الشعر العربي كثيراً منذ بداية الألفية الثانية، وفي ذلك فضل لكثير من الجهات والمؤسسات في إمارة الشارقة، حيث احتضان العديد من المهرجانات والمسابقات والبرامج التلفزيونية الضخمة، والمجلات والمبادرات الكبيرة، لكن الشاعر اليوم، وبالرغم من هذا الاحتفاء الغزير بالشعر، ظل عاجزاً عن

حضور الشعر المتميز يعود لجهود المؤسسات الثقافية العربية

مجاراة من سبقه من الشعراء الكبار، حتى أصبحنا نقرأ شعراً لـ(كَتَبَة شعر) لا لشعراء، باعتبار أن الشعر سلوك ومنطق، لا مجرد نص أو قصيدة جميلة فقط.

رحل عشرات الشعراء العرب، لكن حضورهم لايزال طاغياً وواضحاً، في ظل غياب (الحاضرين) من الشعراء في يومنا هذا.. رحلوا، وقد حفظت صورهم وأصواتهم منابر المهرجانات والإذاعات والشاشات في كل مكان، وحفرت أسماءهم عالياً في جدار الشعر وذاكرته، بينما ظلت تذوب أصوات الجيل الجديد في مختلف المنابر التي تصعد إليها. وعندما كان المعنى هو الأثر الذي يتركه شاعر عربي قدير في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، نجد الشاعر في وقتنا الراهن لا يترك وراءه سوى الكثير من الصراخ والتقليد، محكوماً بمصالحه الشخصية، وأوهامه الشعرية.

معاناته عكست الوجدان الجمعي فكانت نصوصه

علي عبدالله خليفة:

الشعر مزيج من الموهبة والثقافة والرؤية الإبداعية الأصيلة



محمد إبراهيم

في حوار خص به مجلة (الشارقة الثقافية)، يتحدث الشاعر البحريني الكبير علي عبدالله خليفة، من عمق تجربته الشعرية الصادقة، ورؤاه تجاه القصيدة، مؤمناً بأن الشعر كَفَنٍ مزيج من الموهبة والثقافة والرؤية الإبداعية الأصيلة، وبأن الإلهام وحي وشعور وجداني روحي غيبي، يتوج قمة إبداع التجربة، ويتجلى على مشارف اكتمال توهجها معتبراً النظم الشعري إبداعاً مكشوفاً لكنه بلا روح.

الشاعر علي عبدالله خليفة، يعدّ من أبرز صناع الحركة الثقافية البحرينية والعربية المعاصرة، وواحداً من ألمع رجالات العمل الثقافي الشعبي على المستويين العربي والدولي، فهو رئيس (المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV) كأول مثقف عربي يفوز بهذا المنصب، وأمين عام لـ(جائزة عيسى لخدمة الإنسانية)، ورئيس مجلس إدارة (مركز عبدالرحمن كانو الثقافي)، ومدير عام ورئيس تحرير مجلة (الثقافة الشعبية) أشهر مجلة علمية متخصصة في الثقافة الشعبية والموروث الإنساني.

ويتميز خليفة بأنه تجرع اليتم والمعاناة وشظف العيش مبكراً، فتلفع ملوحة البحر طفلاً، حيث كان شاهداً على آخر سفن الغوص عن اللؤلؤ، فأبدع من ذاكرة الطفولة نصوصاً خالدة، تتشظى قسوةً، وألماً، وحزناً، وشكيمةً فولاذية، وإصراراً عجيباً، وتتفتق لغةً من أعماق الوجدان العربي الأصيل، وتقلدَ أوسمةً من جراحات الكدّ لكسب لقمة العيش يافعاً، ولشرق ببساطةً وتواضعاً وأخلاقاً وتواصلاً مع الناس، وهو في أوج انشغالاته ومشاريعه الثقافية الناجحة محلياً ودولياً.



- بداية دعنا ننطلق من عمق التجربة الشعرية المفعمة بالقدرة التصويرية الفريدة ماذا تسترجعون من لحظة ميلاد قصيدتيّ (صدى الأشواق) و(كان الفتى سلطان)؟ ومن كان يكتب الآخر الشاعر أم النص أم التجربة الحياتية للشاعر؟

– وقتها كانت التجربة ساخنة وممضة والتعبير عنها كان عفوياً، والآثار الاجتماعية للإقطاع البحري استمرت ممتدة بعد أن بدلت أدواتها لتتناسب وظروف العصر. كانت ديون عمال البحر تتفاقم في ظل الريع المركّب والأعراف الجائرة التي تسلب هؤلاء العمال وقتها الجزء الأكبر من قوت يومهم، وقد حل البنك بديلاً عن ممول سفن الغوص، فكان المواطن البسيط برغم انتهاء زمن الغوص على اللؤلؤ يعيش غوصاً جديداً بأدوات حديثة. التجربة فرضت نفسها كمعاناة شخصية بما يحسه الوجدان الجمعي فكان النص.

- في مقدمة باكورة أعمالك (أنين الصواري) تمنيت لمحاولاتك الشعرية أن تسقط إذا لم تستطع تقديم نفسها، هل ينبع هذا التحدي من عشقك المطلق لعوالم الشعر؟ أم من مصداقية التجربة التي عشتها؟ وكيف يقدّم النص نفسه؟

– كنت وقتها على ثقة بأني أقدم للقارئ نتفاً من قلبي وروحي بكل صدق، وما كنت أرغب في أن يعرّفني أو يقدّمني أحد إلى القارئ، وعلى القارئ أن يحكم بتجرد على ما بين يديه، فيكون القارئ والنص وجهاً لوجه، فإما أن يقبل ويتفاعل مع هذا النص، وإما أن يسقطه من حسابه.

- بعد هذه الحياة الحافلة بهذه المشاهد الريادية في مسار القصيدة السردية الموصلة لرحلة الإبداع، في رأيكم هل القصيدة إلهام أم صنعة؟

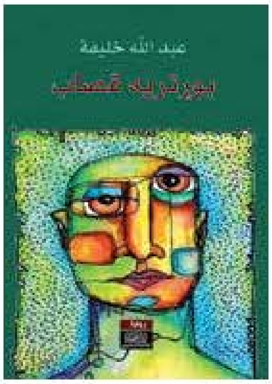
– الشعر فن عظيم وموهبة ربانية يتم تعهدها وصقلها وامتلاك أدواتها ورؤاها وزرعها في بيئة معرفية قابلة للتطور والاستشراف.. والشعر كفن مزيج من الموهبة والثقافة والرؤية الإبداعية الأصيلة. أما الإلهام: فهو وحي وشعور وجداني روحي وغيبي يكون في قمة إبداع التجربة وعلى مشارف اكتمال توهجها. أما النظم الشعري: فأمره معروف ومكشوف فهو بلا روح.

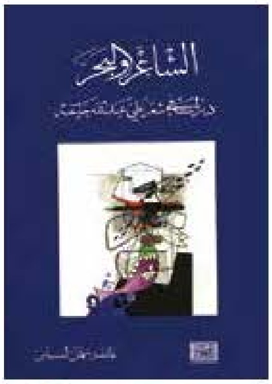
- يؤكد النقاد والدارسون لتجربتكم الشعرية من الناحية الفنية تميزكم بموسيقا خاصة بكم، مكنتكم من التجديد الإيقاعي، الخارج على عروض الخليل، وفي نفس الوقت تتمسك بالموروث الشعبي بكل فنونه وأجناسه، فما علاقة هذا التجديد بتنوع وثراء الموروث الفني الشعبي في البحرين؟

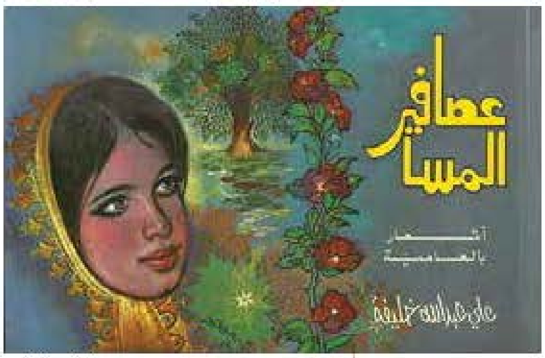
– حفظي المبكر للقرآن الكريم وأنا طفل، وولعي باستظهار بعض السور ومنها سورة الرحمن وسورة مريم، هو تأسيس أعتز به وله دور محوري في استيعاب البلاغة اللغوية ومعاني الكلمات وطرائق لفظها، إضافة إلى الإيقاع الوزني المتميز في النصوص الشعرية الشعبية في الزجل والشعر النبطي وفنون الموال، إلى جانب ما ترسخ في الذاكرة من فنون الإيقاعات الغنائية الشعبية، وبالذات منها ما تمت تأديته على (الطار) كفنون (اللعبونيات) و(فنون الخماري) و(السامري)، وغيرها من هذا المزيج العجيب الذي تم اختزاله بصورة عفوية وغير ممنهجة ليكون موسيقا شعرية خاصة لما أكتب خارج تقاليد الوزن الشعري المعتاد وفي صميمه في الوقت ذاته. لقد تم ذلك عفوياً دون وعي مني ودون تخطيط أو ترتيب مسبق.

- من خلال محطات التكوين لهذا الانتماء والعشق للأغنية، وبما لكم من التجارب مع مغنيين كثر، في رأيكم كيف يساعد الفنانُ الجيد الشاعرَ في مسار تطوير النص الغنائي؟ وما آخر مشاريعكم الشعرية؟

– أرى أن الكلمة في ديوان الشعر على رفوف المكتبة كالطائر السجين في القفص، والأغنية تطير بهذا الحبيس من محبسه لتطلقه في فضاء أرحب، وقد تعاملت مع أربعة من أبرز الملحنين البحرينيين هم: خالد الشيخ، وأحمد الجميري، ومبارك نجم، وخليفة زيمان، ولكل







من أغلفة كتبه

بدأ ولعي بفنون الغناء البحري منذ طفولتي وانتبهت مبكراً للإيقاع الوزني في النصوص الشعبية والأزجال وفن الموال

الشعر فن عظيم وموهبة يتم تعهدها وصقلها وزرعها في بيئة معرفية قابلة للتطور

منهم أسلوبه وتجربته الخاصة في التعامل مع النصوص الشعرية. واللافت في تجربة خالد الشيخ هو قدرته على حسن توزيع نص القصيدة ليجعل منها نصاً غنائياً أو غير ذلك. أما الجميري؛ فلديه خاصية الصوت عميق القرار الذي يجيد تلحين الكلمات لتتناسب والمدى الصوتي الخاص به.

• كتاب (وشائج) حمل بين دفتيه جذور المشترك الإنساني بين ثقافتي الشرق والغرب، ماذا يعني لكم هذا الإنجاز؟

– حقيقة لم أخطط لإصدار هذا الديوان، فهذا عمل فني مشترك ساهمت المصادفات في تأسيس فكرته، فقد كنت مدعواً من قبل بيت الشعر الفرنسي لألقي أشعاري في البيت الذي ولد وعاش فيه الروائي الفرنسي الشهير ستندال بمدينة غرينوبل عند سفوح جبال الألب. كنت أقرأ أشعاري بالفصحى، وكلف المنظمون الشاعرة المغربية ثريا إقبال بمهمة ترجمة القصائد مسبقاً ومرافقتي في ذلك اللقاء بقراءة النص المترجم من بعد القراءة بالعربية. ولاحظت أثناء القراءة وأنا أتصفح وجوه المتلقين أن في آخر الصف امرأة منجذبة ومنسجمة وفي أعلى درجات الانسجام.. وفي ختام اللقاء جاءت لتعبر لي بالفرنسية عن إعجابها، وتولت الشاعرة المغربية الترجمة، حيث قدمت نفسها كتشكيلية فرنسية ودعتني والشاعرة المغربية إلى مرسمها، وفي المرسم عرضت أن تتولى التعبير عن إحدى قصائدي المترجمة بطريقتها الفنية في صهر الزجاج، فلم أمانع بالطبع، ومن رسم قصيدة إلى أخرى، ومن مناقشة شكل فني وتعبير شعري، بدأت الفكرة بأن تقوم الشاعرة المغربية بترجمة مجموعة مختارة من قصائدي وتتولى الفنانة شانتال لوجندر التعبير عنها تشكيلياً، واستمر العمل لأكثر من ثلاث سنوات، ثم تطور بحيث كلفنا ناقدة عربية هي الدكتورة نور الهدى باديس بتقديم قراءة نقدية تحليلية للنصوص، وكلفنا الناقد الفرنسي دفيد دومورتيه بتقديم قراءة نقدية بالفرنسية، واستكملنا من بعد ذلك باقي الفريق الفني في الخط والإخراج، وتمت طباعة القصائد بالعربية مرفقة بالترجمة الفرنسية واللوحات التشكيلية فكان (وشائج) الذي دشن بمعهد العالم العربي ونال قبولاً واسعاً في البلدان الناطقة بالفرنسية. هذا الإنجاز يعني لي إمكان نجاح التعاون الفني واللوجستي لتقديم النتاج العربي إلى القارئ الأوروبي والعالمي إذا توافر الدعم المالي والانسجام الإنساني بين المتعاونين.


علي عبدالله خليفة

• معرفياً: تجربتكم الثرية والموسوعية تعكس انتماء كبيراً للقراءة، فما قصتك مع القراءة المعرفية الموسعة ثم القراءة الإلزامية والتخصصية؟

– لقد ألزمت نفسي يومياً ببرنامج قراءة صارم ومكثف منذ أن أنهيت الدراسة الثانوية، عند بداية الستينيات من القرن الماضي، ولم تسمح لي الظروف بدراسة أكاديمية نظامية، فكنت أقرأ في كل شيء. وأذكر بأنني اعتكفت في المكتبة العامة بمدينة المنامة لسبع سنوات من الثالثة ظهراً وحتى السابعة مساء للقراءة المتواصلة مع التركيز على الشعر، وكتب النقد الأدبي، وبرنامج القراءة عندي كان يحوي تنوعاً ثقافياً متعدداً، وقد أفادتني المجلات الثقافية التي كانت تصدر بمصر في الستينيات، كمجلات: (تراث الإنسانية، الفنون الشعبية، الكتاب العربي، مجلة المجلة، والرسالة). وبالطبع كنت أتابع مجلات: (شعر، الآداب، ومواقف).. وغيرها مما يصدر في بيروت. ومازلت جاهداً في استمرار القراءة، لكن بصورة أقل مما كنت عليه في البداية، لكني ملتزم ببرنامج شخصي خاص أختار من خلاله ما يستحق القراءة وأنجزه.

العمل الثقافي لأي مجتمع يعهد لأفراد منسجمين ضمن عدة رؤى لخلق تيار ثقافي متجدد


أحمد الجميري

• ما أهم المواقف التي لم ولن تغادر ذاكرتك من زمن التحاقك بالكتاب؟ وما آخر كتاب قرأته؟

– لدي بالفعل حكاية مع كتاب عجيب وهو كتاب (فن الشعر) للدكتور إحسان عباس، فلقد قرأته وأنا طالب في الثانوية وأعجبت به أيما إعجاب، فقد فتح أمامي أبواباً لم أكن أعرفها، ووسع في مداركي لفهم هذا الفن العظيم، وعندما كنت أعيد قراءته مرة أخرى،


خالد الشيخ

كنت أكتشف معاني وأبعاداً في هذا الكتاب لم أدركها عند قراءتي الأولى، فاستغربت وانتظرت وقتاً لأعود إليه في قراءة ثالثة، فإذا به يعطيني جديداً لم أستدركه في قراءاتي السابقة له. لذلك، فأنا أعود لقراءة هذا الكتاب كلما اشتقت لاكتشاف جديد لم أدركه. أما آخر كتاب أقرؤه حالياً؛ فهو كتاب بعنوان (تغني الأرض: أرشيف النهضة وذاكرة الحداثة) للمؤلف الأستاذ أحمد الواصل، والكتاب يقع في نحو (٥٠٠) صفحة، ويتعرض بالنقد التطبيقي للفنون الأدائية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية، والمؤلف ناقد وشاعر وروائي سعودي، والكتاب من منشورات دار ضفاف السعودية.

• ثقافياً. يُذكر لشخصكم أنكم شكّلتم القطب المحوري منذ مطلع السبعينيات في صناعة المشهد الثقافي البحريني، وقُدْتُم الحركة الثقافية بنجاح اتسم باتزان، وخلق تعايشٍ بين أنساق المختلف.. ما أهم المحطات والإنجازات التي تعتزون بها في تلك الظروف؟

– العمل الثقافي في أي مجتمع هو جهد جماعي لأفراد منسجمين ضمن عدة رؤى، وبداية تأسيس الحركة الأدبية في البحرين كانت معضلة العمل الثقافي هي كيف يمكن التوفيق بين عدة اتجاهات ومدارس فكرية وسياسية وحزبية ومصالح فردية، لخلق تيار ثقافي مجدد ومقاوم لما يراد له أن يكون. مجرد إدراك هذه الوضعية، والعمل من خلالها، كان بحاجة إلى رؤية متفهمة ومتسامحة، وقابلة للحوار وقبول الاختلاف كأمر طبيعي بين البشر. ولقد كانت الاجتماعات الصداقية البيتية الخاصة أوائل الستينيات، هي أولى محطات العمل الثقافي الأهلي، أعقبها تأسيس أسرة الأدباء والكتاب أوائل السبعينيات كمحطة ثانية قادت الزخم الفكري والأدبي لمجتمع البحرين إلى الساحة المحلية والخليجية والعربية، وتركت أثراً بليغاً ذا قيمة إلى أن تدنت أنشطتها عند منتصف التسعينيات لعدة عوامل، فكانت المحطة الثالثة هي تأسيس الملتقى الثقافي الأهلي الذي قاد العمل الثقافي كقطب أهلي شمل مختلف جوانب المعرفة، ومن ثم استعادت أسرة الأدباء والكتاب دورها الشريك في قيادة العمل الثقافي بالبلاد.

• حالياً، كيف تقيمون المشهد الثقافي البحريني بصفة خاصة، والمشهد الثقافي العربي بصفة عامة؟

– لا يخفى على أحد أن الأمة العربية تعيش أخطر مراحلها عبر التاريخ، وأن الفكر السياسي والثقافي والفني والاجتماعي والإنساني العربي، يعيش أزمة وجود ضمن الأزمة الحضارية التي تعيشها الأمة. والمشهد الثقافي هو نتيجة لهذا الوضع المتشرذم والمأزوم، ولا يختلف بلد عن بلد عربي آخر بالرغم من وجود التماعات وإضاءات من هنا وهناك.

• قبل عشر سنوات أصدر علي عبدالله خليفة، في المنامة، مجلة الثقافة الشعبية، كمجلة فصلية متخصصة، في مضمار بحوث ودراسات الثقافة الشعبية والموروث الإنساني.. ما هي آفاق عملكم الراهن والمستقبلي في الميدان؟

– راهن العمل في المجلة يمضي وفق خطط تطويرية وتحديثية سنوية، وضمن فريق متخصص ومتفانٍ في ميدان الثقافة الشعبية والموروث الإنساني، وتصدر بالتنسيق مع المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، وهي رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم فاتحةً صفحاتها وأبوابها للباحثين والأكاديميين من أي مكان، للدراسات والمقالات العلمية المعمقة، الفولكلورية والاجتماعية والأنثروبولوجية والنفسية والسيميائية واللسانية والأسلوبية والموسيقية، وكل ما يتصل بالثقافة الشعبية، ووفق معايير علمية دقيقة وملبية لأهداف صون التراث الإنساني. واليوم؛ بعد عشر سنوات من الانتظام الفصلي لأعداد المجلة، نسعى إلى مواصلة العمل في هذا الميدان الاحترافي المهم، بإضافة تأسيس حقيقي لأرشيف الثقافة الشعبية والبدء بتوثيق كل نصوص الحكاية الشعبية والعمل على تصنيفها وحفظها، للبدء من بعد ذلك بتوثيق مواد أخرى.

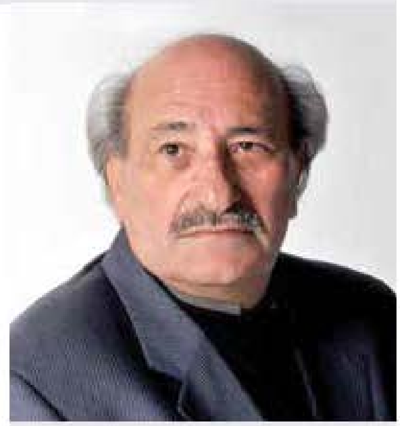

ثريا إقبال

كتاب «فن الشعر» للدكتور إحسان عباس وسع مداركي لفهم هذا الفن العظيم


الغوص قديماً

قـراءة الشـعـر

في الجمهور العربي



المنصف المزغني

كتابة القصيدة هي فعل مختلف تماماً عن قراءتها على جمهور الحضور الذي يفترض فيه أن يكون جمهوراً سمّيعاً، وذا حساسية شعرية خاصة، وله عادات في حضور الأمسيات الشعرية والإصغاء إلى القصائد في مختلف الأغراض.

* * *

وللجمهور ذائقة مترسخة، وانتظارات محددة من الشاعر الذي يُحتاج إليه في التعبير عن المشاعر والمواقف والتصورات التي عجز الجمهور العام عن صياغتها في لغة رائقة، وجمال نظم، واكتمال معانٍ، وشطح خيال. ولكن افتراضات الجمهور وانتظاراته، هي في أغلبية الأحوال، متضاربة مع أحوال الشاعر، واقتراحاته الشعرية على الجمهور. ففي جمهور أي أمسية هناك قسمان: الأول يعرف الشاعر، والثاني يسمع هذا الشاعر لأوّل مرة.

* * *

ومع الجمهور القارئ، فإنّ الجمهور حرّ في اكتشافاته، في تعاطفاته، وفي تذوق النص الشعري على انفراد دون أي تأثير من الحشود التي تجبره على التصفيق اللا إرادي أو المجاملة.

* * *

ونشر القصيدة في الصحافة هو انفصال لسان الشاعر عن صوت قصيدته، فهو يتركها لجمهور حرّ يقرأ القصيدة، يتأمل تفاصيلها، يقطعها، أو يجتزئ منها ما يريد، أو يحفظها، أو يقرؤها بسرعة، أو يهملها بعد نظرة خاطفة، أو دون التفاتة، فالقارئ مسيطر على هواه بالمجلة الأدبية أو الصحافية العامة.

ومثل هذا النشر الصحافي يلغي صوت الشاعر، فالقارئ يقرأ جريدة يومية، بغياب الشاعر. فالشاعر وهو يرمي قصيدته في أعمدة صحيفة، ينتظر في العادة أصداء القصيدة في نفوس قراء مجهولين أو معلومين.. والقراء صحراء من الآراء؛ بين الإعجاب واللا مبالاة وما بينهما من الرأي أو اللا رأي.

* * *

إن الزمن الحاضر قد تغيّر كثيراً عن ذلك العهد الغابر الذي كانت فيه الصحافة (جريدة أو مجلة) وسيلة أساسية لنشر القصيدة، وقد ولّى ذلك العهد إلى الأبد، أو ضمُر حضوره، بعد ذيوع وسائل أخرى أكثر سرعة، وأوسع انتشاراً من الصحافة اليومية، بل وأقلّ كلفة، وذلك أن الذيوع والانتشار اللذين عرفتهما الصحافة، صارا نوعاً من الوسائل القديمة، وجاءت الوسائل الحديثة لتهدد القديمة بخمول الذكر والهجر والإهمال.

* * *

كانت قراءة القصيدة من شاعرها عادة مألوفة لدى الشعراء؛ خلال جلسة خاصة، في فضاء مفتوح (مقهى، مطعم، ساحة عامة، نادٍ أو شارع)، أو بصورة خاصة وحميمة (في بيت مغلق) مع جمهور محدود جداً من ضيوف، أو على جمهور الحضور المتنوع والمختص (ندوة، ملتقى، أو مهرجان)، أو نشرها بالصوت (في إذاعة أو تسجيل خاص)، أو بالصوت والصورة (تلفزيون، أو وسائل اتصال حديثة جداً وخاصة وقابلة للانتشار، مثل مواقع التواصل الإلكتروني الاجتماعي، فيسبوك أو يوتيوب)، أو في أغنية (بعد تدخل اللحن والصوت المؤدي)، أو في كليب (بعد تدخل اللحن والصوت، وزيادة

> **الشاعر عندما يرمي قصيدته في أعمدة صحيفة هو ينتظر في العادة أصداء القصيدة في نفوس قراء مجهولين أو معلومين**

الصور السريعة المصاحبة)، أو في شريط سينمائي فتصير القصيدة مفتاحاً لموضوعه أو تلخيصاً لفكرته المركزية، أو في بداية مسلسل (حيث تصير القصيدة أغنية مرتبطة بموضوع المسلسل وحاضنة للفكرة الدرامية)، ويتكرر بثها مع كل حلقة.

***

ولا مناص للقصيدة من أن تصل إلى جمهورها، وقد لا يكون غفيراً أو غفوراً، مثل جمهور الأغاني والأعراس عند بعض الشعوب، مثل شعبنا العربي. أو في «جينيريك» مسلسل تلفزيوني أو إذاعي.

وكثيرة هي القصائد التي نهضت من الدواوين والرفوف، وصارت ملء الأفواه والأسماع والعيون. وبعض القصائد صارت نشيداً للشعوب ترددها لتأكيد الذات أو حفاظاً على روحها، مثل: (اذا الشعب يوماً أراد الحياة، فلا بد أن يستجيب القدر) لأبي القاسم الشابي، أو (سجِّلْ أنا عربي) لمحمود درويش.

***

حين يدعى الشاعر إلى مهرجان فإنه يكون قد جهّز نفسه للقراءة نفسياً لجمهور له انتظارات بحسب الموضوع والمناسبة، فهو أمام امتحان، ولا بد له من النجاح والتميّز، ولا بدّ أن تكون قراءته قريبة من موضوع الأمسية أو المهرجان وانتظارات الجمهور.

قد يعرف الجمهور شاعره، ولكن الشاعر لا يعرف الجمهور الذي يتغير بحسب موضوع الأمسية، ونوايا وانتظارات الجهة المنظمة. وهذه حالات تكاد تكون خاصة بالمهرجانات العربية التي تقام من أجل مناسبة معينة: سياسية، عربية، إقليمية شديدة الخصوصية.

***

إن حيرة الشاعر أمام جمهوره هي خاصة بكل شاعر، وهي تقاس بمستوى انتظارات جمهوره الذي لا يعرفه، ولكن الشاعر قد يعرف أو لا يعرف انتظارات الجمهور، وهذا الجمهور هو حشود متعددة الطبقات على مستوى استقبال الشعر، وقد جاء الجميع ليسمع أو ليستمع أو ليرى الشاعر أو الشاعرة.

***

قد يرغب الشاعر في قراءة نوعية معينة من القصائد.. وقد لا يرغب الجمهور في سماع نوع أو لون من الشعر من قبل شاعره. لكن الشاعر قد يجهل أو يتجاهل رغبات الجمهور في بعض الحالات، فيغامر باقتراح قصائد جديدة، والحال أن الجمهور يريد من شاعره أن يمارس دور المطرب الذي يستجيب لما يطلبه المستمعون، فيطلب نوعاً معيناً من القصائد والموضوعات.

***

قد يعرف الجمهور، بفعل العادة، رسالة الشاعر، فلا ينتظر منه إلا قصائد على مقاس ذوق الجمهور العريض. وهذه مسألة أو قضية أرّقت طويلاً شاعراً مثل محمود درويش الذي كان يطالبه الجمهور بالعودة إلى بيت الطاعة من خلال إعادة قراءة قصيدته (سجّل أنا عربي). غير أن ما تعرّض له محمود درويش من (مضايقات) شعرية جماهيرية، لم يتعرّض له نزار قباني إلا فيما ندر، فقد توزع نزار بين جمهورين طالبين لخطابين في الجمهور الواحد: الخطاب الغرامي، والخطاب السياسي.

***

ولا بد من الاعتراف بالفشل الذي بدأ يدبّ في جسد الجمهور الشعري، ليس عند العرب وحدهم، بل لدى أغلبية المهرجانات العالمية الأخرى التي بات الشاعر فيها كمن يقرأ لنفسه، وبلا جمهور سوى حلقة المنظمين!

***

إن ضعف التلقي أو فتور الحماسة لسماع الشعر بات سمة بارزة في الأماسي الشعرية التي تعقد في الوطن العربي أو الغربي. وهذا سؤال لا بد له من إجابات جدية حتى يجيب المنظمون والشعراء والجمهور عن مسائل بديهية، حول علاقة الشاعر، والفن الشعري بالجمهور. وسوف تكون الإجابة صعبة على الجميع، لأن الإجابة إجابات، متناقضة، ومتضاربة، ولكنها متحدة حول سبب رئيس يتلخص في أن الشعر، صوت واحد، وإن تعددت الأصوات في القصيدة الواحدة.

***

وقد يختنق الشعر الحديث (خاصة) في زحمة الفنون المنافسة، فالزمن تغير، وصار كثير الفوضى، والشعر الحديث خاصة، قد انسحب من التعبير عن هموم الجموع، وهذه الجموع انصرفت عن سماع الشعر الذي بات يشبه الهمس في الوديان، حتى في بلاد العرب، حتى في تلك البلاد التي قيل عنها: الشعر ديوان العرب.

نشر القصيدة في الصحافة هو انفصال لسان الشاعر عن صوت قصيدته

ضعف التلقي لسماع الشعر بات سمة بارزة في الأماسي الشعرية بالوطن العربي أو بالغرب

الجمهور يريد من شاعره أن يمارس دور المطرب فيطلب نوعاً معيناً من القصائد

اقتبسها بوكاشيو عن «ألف ليلة وليلة»

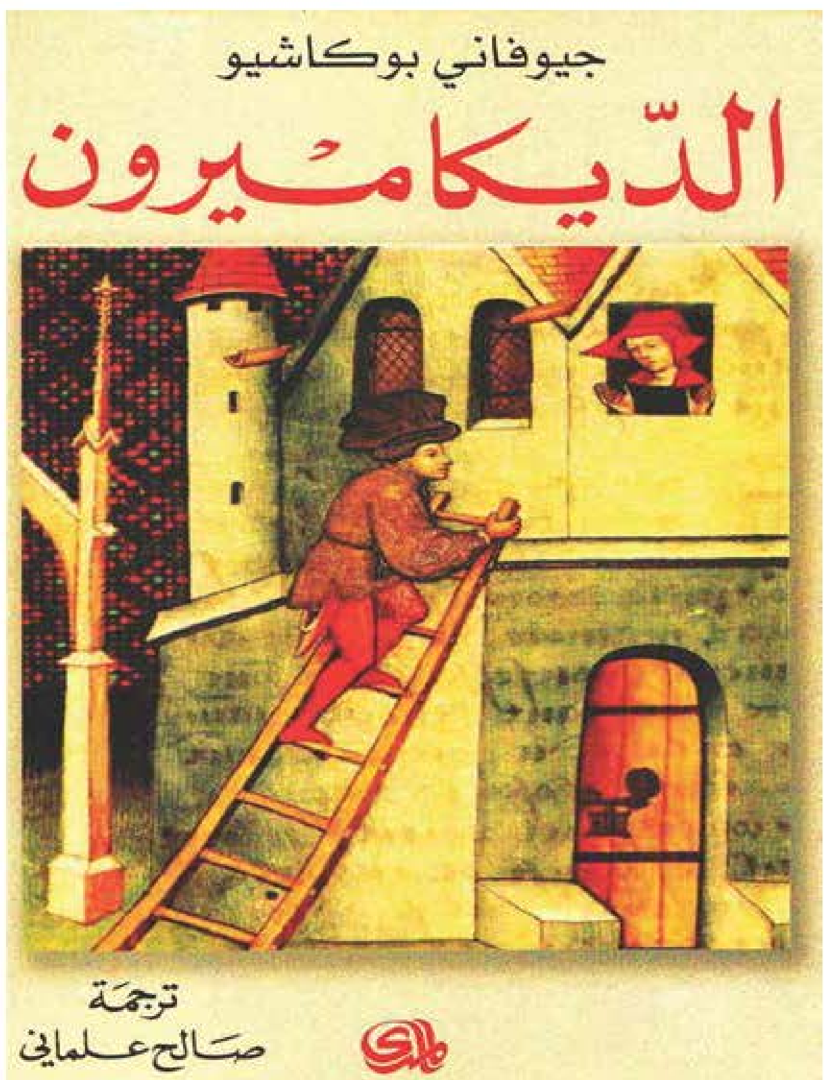
(الديكاميرون)

من روائع الأدب العالمي

الديكاميرون.. تحفة الأديب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٥) النادرة، وإحدى روائع الإبداع العالمي، على مر العصور. حالةٌ فريدة من الحكي المتواصل، بلا انتهاء وعالم ساحر يتولّد من مزيج الواقع والخيال معاً، بلا خطوط حمر، ولا تخوم، منة قصة أو حكاية، تتوزع في الجغرافيات والتواريخ والأساطير، تكشف في عمقها الجوهر الإنساني والحضور الدامغ لجدلية الروح والجسد.



محمد بركة



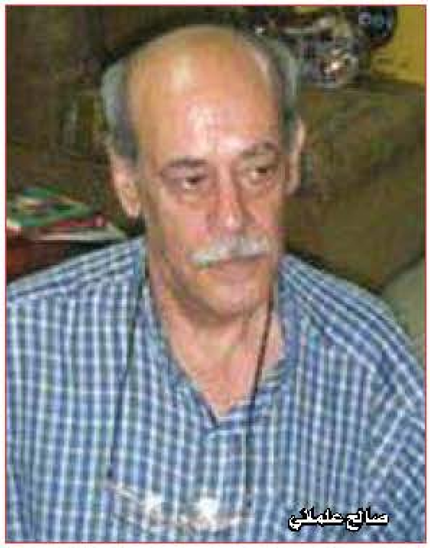
ولقد صدرت أخيراً عن الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، ضمن سلسلة المئة كتاب أول ترجمة عربية كاملة – عن الإيطالية– لرائعة جيوفاني بوكاشيو الديكاميرون، في جزأين يقاربان الألف صفحة، من ترجمة الدكتور عبدالله النجار وعصام السيد، وتقديم الدكتور حسين محمود.

كتب بوكاشيو الديكاميرون ومعناها باليونانية، الأيام العشرة، في لحظة مفصلية عاشتها أوروبا القرن الرابع عشر، فقد كانت هذه القارة تتململ تحت وطأة قيم متخلفة، وتتطلع بشغف إلى عصر النهضة، بعد انتشار صناعة الصوف والحرير وتأسيس المصارف، وهو ما أفرز طبقة بورجوازية ذات نزعة طبيعية ودنيوية تعارض المثالية، وقد وجد بوكاشيو صاحب الروح المتمردة على عصره، أن وباء الطاعون الذي اجتاح أوروبا وعصف بربع سكان القارة، يحتاج إلى نص مختلف يقلل من سطوة الكنيسة ويذهب باتجاه الحياة المسلية والمرحة.. فكانت الديكاميرون! وهي الأيام العشرة التي اجتمع فيها ثلة من الشباب والفتيات الذين– تراوح أعمارهم ما بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين – نتيجة لاجتياح وباء الطاعون مدينة فلورنسا، التقى أفراد هذه المجموعة هرباً من الوباء، واتفقوا على النجاة بأنفسهم بالرحيل إلى خارج المدينة!

يبدأ بوكاشيو في روايته بوصف المأساة بكل تفاصيلها البائسة في فصل كمدخل للرواية، والنتائج المؤسفة التي خلفتها في مشاهد مروعة شهدها بوكاشيو نفسه، وفقد فيها حبيبته فيامِيتا والتي كانت ملهمة له في الكتابة، حتى إنه أطلق على إحدى شخصياته العشر اسمها.

وتوجهت المجموعة التي تتكون من سبع فتيات وثلاثة فتيان فراراً بأنفسهم إلى قصر ريفي خارج المدينة، واقترحت إحداهن أن يتم


جيوفاني بوكاشيو


صالح علماني


كامل كيلاني

انتخاب رئيس لتنظيم أمورهم ليتولى أمرهم طوال اليوم، وينتهي حكمه بنهايته، وهكذا أصبح من حق كل من ينتسب للمجموعة أن يتناوب في الرئاسة، ولإبعاد شبح الخوف وقتل الوقت وحتى ينسوا الفظائع التي خلفها الوباء في المدينة، أمرت ملكة اليوم الأول أن يشكلوا حلقة، وأن يروي كل منهم قصة، فأصبح عدد القصص في اليوم الواحد عشر قصص، ومع تناوب أعضاء المجموعة على القص، سيصل مجموع القصص التي كتبها بوكاشيو مئة قصة هي الديكاميرون.

أخذ كل منهم يروي قصة كل يوم، فكانت الحصيلة عشر قصص يومياً، خلال الأيام العشرة، وكانت هذه الحكايات والقصص من النمط الشائع في أوساط العامة في مختلف البلدان والشعوب القديمة، بوصفها نوعاً من المتعة، خاصة في أوقات الفراغ أو الاستراحة من الأعمال الجادة، وغالباً ما يعمد الراوي إلى إظهار البراعة والفطنة في سرد قصصه، وهو يختار نماذجه من بين بسطاء الناس كالفلاحين، والفقراء من القرى والأرياف، أو من قصور الملوك والسلاطين، مستقياً مادته من واقع الحياة والحوادث اليومية، وعلى مر الأزمان خصصت في بعض المدن أماكن ترفيهية للحكايات والقصص.

يروي بوكاشيو قصصه، وتتجسد موهبته في حكاياته المفعمة بالتشويق والسخرية اللاذعة ذات المغزى والمرح، حسب وصف المترجم.. وأحياناً يغلب عليها طابع البهجة أو يتلبسها الحزن، حسب طبيعة الحكاية التي تروى على لسان الرواة العشرة الذين انتدبهم لسرد قصصه، التي سعت إلى معالجة العلاقات المتباينة في مجتمعه، وتصوير حياة بلده في القرن الرابع عشر، إذ تناولت موضوعات مختلفة على مدى الأيام العشرة، وتنوعت بين محاور عدة لمهمة النقد والتعرية والوعظ والحث على الفضيلة، وكشف نزاعات الإنسان ورغباته الدفينة، مثلما تميزت قصصه في تصوير حالات النفاق والخداع والكذب، وتجلت براعته في رصد دقيق للأحداث والمواقف المتناقضة، وقد استطاع بموهبته أن يفوق معاصريه أو السابقين عليه من الكتاب بما اكتنزت به قصصه من كثافة في التركيب والوصف والحوار، التي تعد الإرهاصات الأولى في بناء القصة الحديثة، ولعله أول كاتب أوروبي أدخل هذه التقنيات الفنية ممهداً بذلك الطريق لمن بعده من الكتاب، وهذا يفسر سر انتشاره وترجمة أعماله إلى كل اللغات فقلده الكثيرون في إيطاليا وبقية كتاب البلدان الأوروبية، ما دفع بإيطاليا إلى مكان

استعان برواة عشرة ليقصوا علينا حكاياتهم التي تتناول حياة مجتمعهم وعلاقاته المتباينة


فروا من وباء الطاعون وقرروا أن يحكي كل منهم حكايته

الصدارة في الحياة الثقافية بين دول القارة، وواصلت قصص بوكاشيو تأثيرها في امتداد القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهيمنت على الأجواء الأدبية، حيث شاعت قصصه، وكان مقروءاً على نحو واسع تاركاً بصماته الواضحة على عدد من كتاب أوروبا، وبخاصة شكسبير.

ويتضح أثر ألف ليلة وليلة في الديكاميرون، ففي الوقت الذي لجأت فيه الشخصية العظيمة شهرزاد للقص، لتتقي ظلم زوجها ومحاولته قتلها، يختبئ شباب ونساء الديكاميرون في قصر ريفي اتقاء للموت فيقضون على خوفهم بالقص، وهكذا يبدو أن الركيزة الأساسية في لعبة السرد هي الموت، والتي اعتمد عليها بوكاشيو في روايته مستقاة من الكتاب الأصل، وهذا ما كشف عنه بعض الباحثين عندما انكبوا على دراسة الديكاميرون، الذي تعرض للنقد وهوجم من قبل رجالات الدين أبان تلك الفترة على أنه كتاب يدعو للفساد كما تعرض له كتاب ألف ليلة وليلة!

قارن كثير من النقاد والدارسين الديكاميرون بكتاب ألف ليلة وليلة الشهير، الذي يحتوي على مجموعة كبيرة من القصص، التي وردت من غرب وجنوب آسيا، إضافة إلى الحكايات الشعبية التي جمعت وترجمت إلى العربية خلال العصر الذهبي للإسلام، والذي اتخذ من شخصية شهرزاد راوية للأحداث في ليالي الملك شهريار.



تحولت بعض قصصه إلى أفلام




واصلت قصص بوكاشيو تأثيرها على امتداد القرنين الخامس والسادس عشر

وأورد بوكاشيو قصة من (ألف ليلة وليلة) وضعها بين حكايات اليوم الأول بعنوان (كل النساء سواء)، وهي نفس الحكاية التي روتها شهرزاد في الليلة (٥٦٨) ضمن القصص التي تتحدث عن دهاء المرأة وكيدها ومكرها.

وكما في (ألف ليلة وليلة)، حيث تلجأ شهرزاد لحماية نفسها من سيف الملك إلى رواية الحكايات والقصص، فإن بوكاشيو أقام روايته على أساس هروب سبعة من الشباب وثلاث من الفتيات من الموت، هلعاً من وباء الطاعون الذي اجتاح فلورنسا في العام (١٣٤٨)، فيذهبون للعيش في قصر فخم في الريف، حيث صفاء الطبيعة، ويبدأ من خلال هذه الشخصيات في ذم المدينة التي تجلب التعاسة والهموم والموت لساكنيها.

ومن أوجه التشابه التي استشهد بها القائلون بتأثر الديكاميرون بكتاب ألف ليلة وليلة أنه وعلى الرغم من أن كل قصة في عمل بوكاشيو مستقلة بذاتها، غير أنه يسجلها على

صوّر حالة فريدة من الحكي المتواصل يتولد منها ذلك العالم الساحر بالواقع والخيال معاً

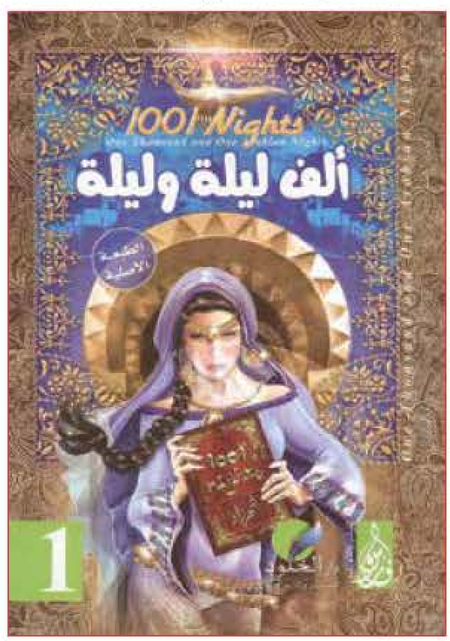
غرار ألف ليلة وليلة، إذ يربط بينها بتعليق أو مقولة أو ملخص، ويشير في بداية كل قصة إلى تأثير القصة السابقة في المتلقي، وهذا تماماً أسلوب القص في النسخة العربية.

وكما يحدث في قصص شهرزاد في لياليها الألف ليلة وليلة، يتدخل بوكاشيو في الأحداث أحياناً، فيدخل في السرد ليدافع عن نفسه في مواجهة انتقادات مفترضة من بعض القراء بطريقة لا تخلو من التهكم والسخرية، وقد بيّن المتتبعون لأثر «ألف ليلة وليلة» في الآداب العالمية، أن بعض الحكايات في الديكاميرون تتقاطع مع مناخات العمل العربي، حيث أجواء الحب والوله والغواية مروية بنفس الأسلوب السردي المتوالد. وإذا كانت شهرزاد قد تكفلت وحدها برواية الليالي العربية، فإن الديكاميرون تفسح المجال لعشرة رواة.

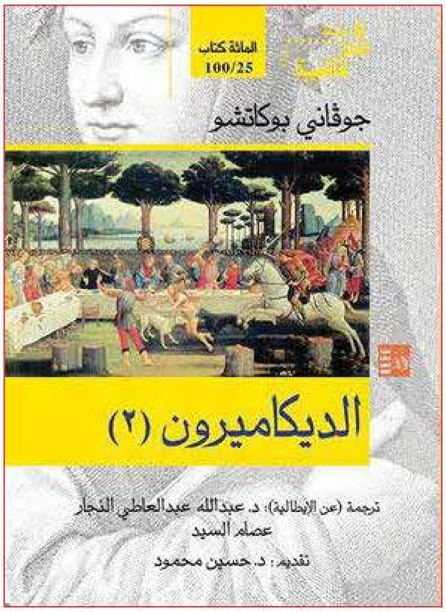
قام كامل كيلاني، باختيار بعض حكايات الديكاميرون وهذبها، وقدمها بتصرف إلى المكتبة العربية بوصفها مغامرات مسلية، لا تخلو من أمثولة وموعظة، صدرت آنذاك في القاهرة تحت عنوان مختار القصص (١٩٢٩).

كما ترجم إسماعيل كامل جزءاً من رواية الديكاميرون في خمسينيات القرن الماضي عام (١٩٥٦)، ضمن سلسلة كتابي التي كان يشرف على إصدارها حلمي مراد وتصدر في القاهرة، وقد ضم الكتاب (٢٢) قصة مختارة من قصص بوكاشيو.

وقام صالح علماني، بترجمة النص عن اللغة الإسبانية، مع الاستعانة بالنص الإيطالي الأصلي، وصدر عن دار المدى دمشق – (٢٠٠٦) ضمن سلسلة أعمال خالدة.



غلاف (ألف ليلة وليلة)



أيضاً صدرت عن الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، ضمن سلسلة المئة كتاب، أول ترجمة عربية كاملة – عن الإيطالية– لرائعة جيوفاني بوكاشيو الديكاميرون، في جزأين يقاربان الألف صفحة، من ترجمة الدكتور عبدالله النجار وعصام السيد، وتقديم الدكتور حسين محمود.

وفي السينما قام المخرج فيدريكو فيلليني بإخراج فيلم حمل عنوان بوكاشيو، في العام (١٩٧١)، وقدم السينمائي الإيطالي بيار باولو بازوليني الديكاميرون في فيلم جميل بالعنوان نفسه في العام (٢٠١٥).

كما قام الأخوان باولو وفيتوريو تافياني بإنتاج فيلم بعنوان بوكاشيو الرائع، الذي عرضته دور العرض الإيطالية في مارس ٢٠١٥ وقد استعان الأخوان تافياني في تصوير فيلمهما بالمصور الرائع سيموني زمباني.

جيوفاني بوكاشيو هو كاتب وشاعر إيطالي، ولد عام (١٣١٣) وكتب قصيدته «ثيسيوس» وهي أول قصيدة ملحمية كتبت بالعامية في الأدب الإيطالي، كما كتب أيضاً ملهاة حوريات فلورنسة، وهي مزيج من الشعر والنثر الموشى بصور مجازية. إضافة إلى كتابة روايته مرثاة السيدة فياميتا (١٣٧٥)... وتوفي في (٢١ ديسمبر ١٣٧٥).

بعد صدور (الديكاميرون) انتعشت الحياة الثقافية الإيطالية على مستوى أوروبا

قام كامل كيلاني بترجمة الديكاميرون عام (١٩٢٩) وتبعه إسماعيل كامل وصالح علماني

أورد بوكاشيو بعض قصص «ألف ليلة وليلة» كما هي واقتبس وصور بعضها برغم تقاطعها مع مناخات «ألف ليلة وليلة»



اعتدال عثمان

القص العجائبي وتحرير الخيال

طارق إمام يقدمه نموذجاً في روايته

(مدينة الحوائط اللا نهائية)

لقد اعتدنا النظر إلى نمط السرد العجائبي في سياق الأدب الشعبي، المكتوب والشفهي، بوصفه وسيلة لتحقيق التسلية، والإمتاع الجمالي، والمؤانسة، عن طريق الإدهاش وإثارة فضول المتلقي أو المستمع وإشباعه، ولذلك جرى حصر وظيفة الأنماط السردية التي جسدتها نصوص من مثل (ألف ليلة وليلة) والقصص الخرافية والأسطورية، وكتب النوادر والأسمار في هذا الإطار، ولم ينظر إليها في معظم الأحيان كمصدر من مصادر المعرفة أو التثقيف أو النقد الضمني غير المباشر لأوضاع سائدة، فيما تتخذ المسامرة قناعاً يخفي وراءه قضايا إنسانية جوهرية.

كذلك يحضر العجائبي في نصوص سردية عربية حديثة متعددة كعنصر بنائي، يدخل في نسيج النص إلى جوار عناصر أخرى واقعية وتخييلية، ترتبط بجسور مع الثقافي، والتاريخي، والسياسي، والاجتماعي، والذاتي، واللا شعوري، تكون متآلفة بحسب موهبة الكاتب، بحيث تضيف إلى المنجز الجمالي السردي. غير أن هناك كتّاباً آخرين اختاروا العجائبي للتعبير عن رؤية مغايرة، تؤسس لمتخيل عربي، يشكل خطاباً فنياً لرؤية العالم، (وذلك إلى جانب صفته الأساسية المتمثلة في التعبير عن تحولات في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللا واقع.) على نحو ما يذكر محمد برادة في مقدمته لكتاب تزفيتان تودوروف (مدخل إلى الأدب العجائبي).

إن التحولات الحادثة على مستوى بنيات المجتمع، حيث تنمو أشكال وعي صدامية، تتوالد داخلها المتناقضات والمآزق الحياتية المنعكسة على الذاتي والجمعي، هو الذي يبرر التحول من متخيل سردي عربي، بلغ أوجه عند نجيب محفوظ وأقرانه في مختلف البلاد العربية إلى الاستعانة لدى عدد من الكتاب، خصوصاً الشباب، بجنس تخييلي آخر يسنده وعي ولغة متميزة، وثيمات تمزج مزجاً مغايراً بين الواقعي والفانتازي، فيما تستكشف المجهول وتوسع من دائرة التخييل في الأدب، كما توظف لتصوير العنف الممزوج برعب المعاني في حاضر ملتبس، ومستقبل غامض، وبالقليل من ظلال الثقة، والكثير من جسارة اقتحام الرهبة، والانفلات من الاختناق عن طريق تقاطع الخيالات المنسوجة في نص فانتازي عجائبي، يستوعب منوال الليالي وغيرها ويجاوزه. هذا النص بحكم طبيعة الحكاية الشعبية، يعد نصاً حراً يتيح تحرير الخيال من النمطي المحتمي بالظل، والخيال المرَوَّض مقصوص الأجنحة، انطلاقاً إلى طموح أكبر، يمتد إلى تحرير ملكات أخرى لدى الإنسان، مثل تحرير العقل من الجمود، والوعي من الاستنامة للجاهز المتوارث.

العجائبية في هذا السياق، خصوصاً لدى كتاب الأجيال الشابة الموهوبين، تفتح مجالاً واسعاً لاجتراح كتابة متمردة شكلاً ومضموناً، تعبر عن حساسية جديدة، هي ابنة زمنها المختلف، ومن ثم تحتاج إلى ذائقة جديدة للتفاعل معها، سواء من جهة القارئ أو الناقد، لأنها تنطوي على فهم مختلف للذات وللعالم، يبدع أصحابها الأنساق والتقنيات الجمالية الملائمة لتجسيد رؤاهم، وهم يخوضون مغامرة لغوية وتخييلية، تعكس قدراً كبيراً من الجسارة والجرأة الفنية والفكرية، ربما على نحو غير مسبوق.

من بين النماذج الحديثة اللافتة للقص العجائبي، نجد مجموعة الروائي والقاص والناقد المصري الشاب طارق إمام بعنوان (مدينة الحوائط اللا نهائية) التي صدرت عام (٢٠١٨) عن الدار المصرية اللبنانية – القاهرة.

ما إن يلمح القارئ العتبة الأولى للنص، وهي عنوان المجموعة، حتى يدرك أنه مقبل على دخول مدينة عجيبة، ما يخلق أفقاً محدداً للانتظار، يوحي بفضاءات أسطورية. وما إن يقبل القارئ الدخول إلى هذا العالم السحري، حتى يكون قد وَقَّعَ مع الكاتب ميثاقاً تشاركياً، يلمح فيه الطرف الأول، أي السارد، إلى نهجه في القص، بينما يستعد الطرف الثاني لتلقي الحكايات، التي تدور في المدينة العجائبية المتخيلة بحسب منطقها الخاص الذي قد يكون مفارقاً لقوانين الواقع مفارقة تامة. وبالفعل سرعان ما يكتشف القارئ من أول افتتاحية الكتاب، أن النص بلا مرجعية خارجية يمكن الاستناد إليها، وإنما يخلق مرجعيته الخاصة التي تحيل إلى مفرداتها وتصوراتها الداخلية، مشكلة حكايا المدينة ذات الحوائط اللا نهائية، وسكانها من المسوخ والمخلوقات الخارقة، سواء كانوا من نساء مدينة الحوائط، أو رجال المدينة نفسها، أو الغرباء الوافدين إليها، وهي الأقسام الثلاثة التي يتضمنها الكتاب. سيجد هذا القارئ أنه أمام رؤية متكاملة تبتكر أساطيرها، وتشي بقدرة على توليد الخيالي من الخيالي بغير حدود منظورة، إلى أن يصل إلى نص أخير عنوانه (الحكاية التي لم أكتبها بعد)، فيفتح السرد على مجهول، قد يأتي، وقد لا يأتي.

افتتاحية النص تبدأ بكلمة واحدة مميزة طباعياً هي (بَلَغَني)، فتفتح لنا أبواب الحكايا التي دلفت منها شهرزاد ولم تبرح إلا بعد الليلة الألف، لكن نص الافتتاحية يخايل القارئ بمكر فني جميل، باثاً علامات تومئ إلى لعب الحكاية، وتلمح إلى ما وراء الحيطان اللا نهائية من أسرار، فثمة جو واشٍ بالعنف والدم منذ البداية، فأهل المدينة قرروا تحطيم حوائط بيوتهم (وصنعوا أربعة حوائط هائلة لتصير المدينة كلها، بينها، بيتهم) لكنهم في كل صباح كانوا يجدون قتيلاً منهم، لم يُعرف أبداً قاتله، حتى تبقى اثنان فقط، رجل وامرأة، كلاهما لا يخشى الآخر، لأنه يعرف أنهما تشاركا في ذلك الفعل نفسه، ومن سلالتهما نشأت سلالة جديدة، تعيش بين الحوائط اللا نهائية المتزايدة، وقد تحولت إلى متاهة لسكانها الذين لا يجتمعون سوى بظهور غرباء، ليتبينوا أنهم أشباح الماضي المقتولون. هكذا عرفوا أن (الدم جمعهم من جديد)، كما عرفوا تلك اللحظات التي يصبح فيها الجميع قتلة ومقتولين.

فهل المدينة المتاهة تشير من طرف خفي إلى الوضع البشري الراهن، حيث ينتشر العنف والدم المراق في أنحاء المعمورة؟ وهل تشير في الوقت نفسه إلى أكثر من مدينة عربية، تشهد إراقة دم أهلها على أيدي أهلها؟ السؤال في الحالتين متروك لفطنة القارئ.

في القسم الأول (نساء مدينة الحوائط) تتوالى عشرة نصوص، تبدأ بـ(حكاية المرأة ذات العين الواحدة). إنها الشخصية الخرافية، التي تستأثر بعدد لافت من الإحالات الداخلية في نصوص الكتاب كله، حيث تسكن جبل الكحل الضخم، داكن الزرقة، الذي يقع على تخوم مدينة الحوائط، ويمكن رؤيته من أي مكان في المدينة، ليصبح علامة سيميوطيقية مركزية متكررة على امتداد نصوص الكتاب. فيما تتوالد حكايا تتوارثها الأجيال، كما تتوارث لعنة لم يعاصروها. كذلك تشير هذه العلامة النصية أيضاً، على مستوى السرد، إلى أفق غامض عجائبي، سنلجه مع التقدم في القراءة. المرأة الغريبة، ذات العين الكبيرة الواحدة المكحولة على الدوام، كانت تمتلك قدرات خارقة، فتعرف بحكمتها كيف تعيد السكينة للمعذبين، وتداوي المرضى بوصفاتها السحرية، وتدافع عن المدينة في الغزوات، فكانت تملأ كفيها بحفنات من الكحل وتقذف بها في عيون الأعداء، فتصيبهم بالعمى. تمر السنوات، لا المرأة تشيخ ولا جبل الكحل يتناقص، بينما كانت دموعها المتساقطة دون توقف، تتحول إلى قطع حجرية صلبة تدعم الجبل وتحيطه، فيما تصير كحلاً من جديد. أما اللعنة؛ فبدأت حين أصاب الحسد نساء المدينة، فتصورن أن قدرات المرأة السحرية وحكمتها العميقة مصدرهما تحكمها في جبل الكحل، فقررن اقتسام الكحل بينهن لتكون لهن حظوة مثلها بين أهل المدينة. لم تمنعهن المرأة الحكيمة لأنها تنبأت باللعنة التي ستصيب المدينة بالغرق في بحر الدموع، بعد أن كان جبل الكحل حامياً لها، غير أنها اختفت للأبد وصار وجودها ذكرى.

هنا بالطبع يفقد تلخيص النص سحر انطلاق الخيال، والتحليق إلى أفق لا يمكن أن يتوقعه أحد، لكننا نسأل أيضاً: هل أخلّ السارد العليم الذي يقدم السرد أحياناً بضمير الجمع، متحدثاً عن (النسل الأول لسلالتنا) بالميثاق التشاركي أو التواصلي الذي عقده في البداية مع القارئ، وارتضاه هذا الأخير بالإقدام على فعل القراءة، مستعداً لتلقي ما يكسر توقعه؟ وهل فضاء هذه المدينة الخرافية بريء تماماً مما يحدث في الواقع، من حسد وأطماع وصراعات قصيرة النظر، تنعكس كلها سلباً على حيوات أجيال لاحقة، نتيجة أخطاء أجيال سابقة؟ ليست هناك إجابة جاهزة.

في القسم الثاني من الكتاب (رجال مدينة الحوائط)؛ نقرأ (حكاية العجوز الذي يتذكر المستقبل) حيث ينقلب مفهوم الزمن الكرونولوجي المعتاد إلى مفهوم عكسي، فالماضي لم يوجد بعد، أما المستقبل، فهو ما يستحق التذكر، لذلك ظل الرجل العجوز يدرب جيلاً بعد جيل على تذكر المستقبل. لعل هذا المفهوم العجائبي غير المألوف للزمن، يخلخل الزمن الراكد الذي يلاحقنا، أو لعله ينبهنا– كما في (حكاية رجل الساعات الغريب) في القسم الثالث للكتاب المخصص لحكايا الغرباء– أن الساعات التي باعها لهم الرجل الذي وفد على المدينة، كانت كل منها مضبوطة على توقيت يختلف عن توقيت الأخرى، هكذا عاش كل شخص في مدينة الحوائط في توقيته الخاص، وفي زمنه الذي لا يشبه أزمنة الآخرين. ألسنا نعيش– إلا قليلاً– مثل ذلك الزمن؟

ولعل هذا السياق العجائبي يلفتنا أيضاً إلى أن العالم الذي نحيا فيه ليس كما يبدو في الظاهر، فهناك وجهه المقلوب الذي يجد فيه (بائع الوجوه الذي بلا وجه) في حكاية أخرى من يريدون تغيير وجوههم، فيلبي طلبهم، وينزع عن الواحد منهم وجهه الأصلي، ويستبدل به ما اختاره الطالب من وجه آخر يروق له، ما تلبث ملامحه أن تذوب وتتساقط تحت الأقدام، بينما يجد (بائع المعجزات) في حكاية ثانية سوقاً رائجاً لتسويق بضاعته.

نستطيع قراءة (مدينة الحوائط اللا نهائية) كقصص منفصلة، كما نستطيع قراءتها كمتوالية سردية متصلة يجمعها المكان الواحد، والعلامات النصية المتكررة، والإحالات الداخلية لشخوص وأحداث وردت من قبل في أكثر من حكاية، كما أن الرؤية الكلية في العمل تلمّح إلى العصر الذي نعيشه في بلادنا، فيما تجاوزه إلى زمن كوني يشمل العالم.

وعلى الرغم من طموح الكاتب إلى تأسيس عالم عجائبي على غير منوال جاهز، فإننا نستطيع أن نلمح أيضاً تفاوت نصوص الكتاب من حيث إغراق النص أحياناً في إلغاز يصعب على القارئ فك شفرته. لكننا نقول أيضاً: لعل الإلغاز مقصود (فكلما كان الشيء أعجب كان أبدع) على نحو ما يقول الجاحظ في (البيان والتبيين).

لقد نجح طارق إمام، في تشييد مدينته العجائبية، واستطاع أن يَتَسَوّرَ حوائطها اللا نهائية بخفة، ومهارة، وحِرَفِيَّة صُنَّاع الخيال الموهوبين، بينما استطاع أيضاً أن يفي بميثاقه التشاركي مع قارئه، الذي تسوّر معه حوائط الحكايات بتؤدة، منجذباً إلى فتنة السرد، فيما يحاول فك مغاليق النصوص، لكي يظفر بكنوز الخيال المفارق، ولكي يطل مع الكاتب على عالم عجيب مدهش، وقد تحرر خياله من أَسْرِ قيود كثيرة، يعرفها ولا يعرفها.

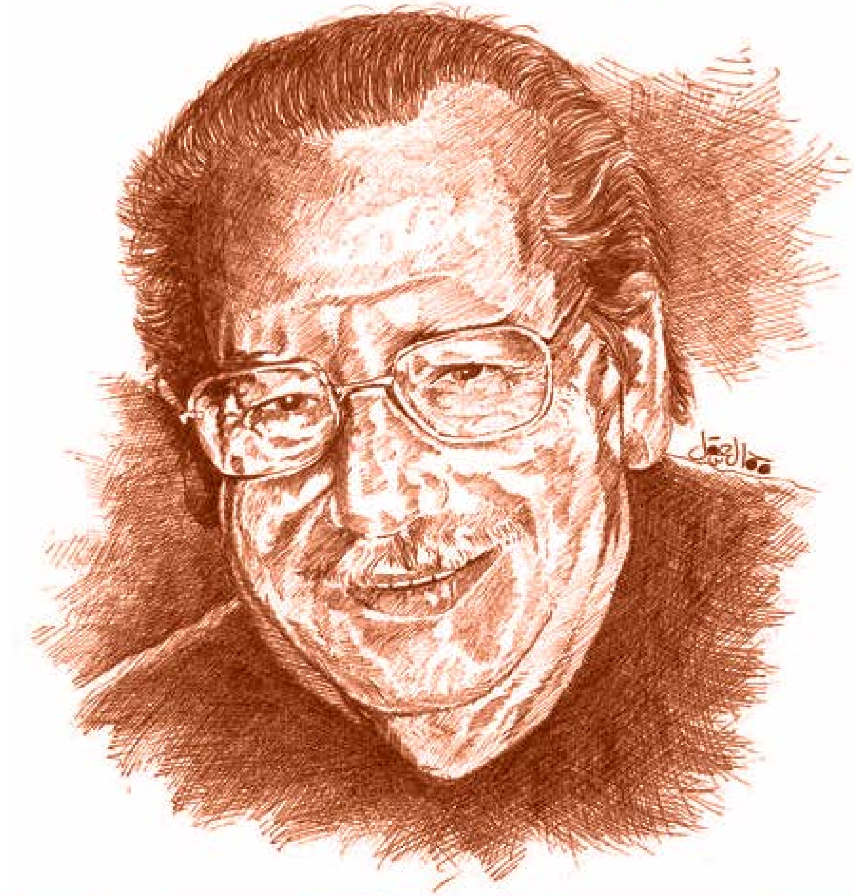
التحولات الحادثة على مستوى بنيات المجتمع وتناقضاتها جعلت جيل الشباب يستعين بجنس تخييلي يمزج بين الواقعي والفنتازيا

هذه العجائبية تفتح أمام الكتّاب الشباب مجالاً واسعاً لاجتراح كتابة متمردة شكلاً ومضموناً

نستطيع قراءة (مدينة الحوائط اللا نهائية) كقصص منفصلة كما نستطيع قراءتها كمتوالية سردية متصلة

ثنائية البحر والمدينة في رواياته

حنا مينه.. نموذجاً للمبدع والمثقف العصامي





د. رضا عطية

يعد الكاتب السوري حنا مينه أبرز كتاب الرواية السورية في النصف الثاني من القرن العشرين، كما يأتي في مقدمة كتاب الرواية العربية منجزاً بعد صاحب نوبل نجيب محفوظ، حيث قدَّم ما يزيد على أربعين رواية غير كتبه عن سيرته الحياتية ونظرته في الكتابة. يُمثِّل مينه نموذجاً للمبدع والمثقف العصامي الذي استطاع، برغم عدم إتمامه تعليمه النظامي، أن يحصل ثقافة واسعة ويختزن معارف متعددة، وبعد أن هضمها أخذ يعيد إفرازها في منتجه الإبداعي الكبير.

ونظراً للظروف المعيشية الصعبة، وتعرضه لحياة قاسية في حداثته وصباه، حيث عمل بعدد من المهن البسيطة والدنيا، نجده يستثمر تجربته العريضة التي خبر فيها حياة الكادحين ومعاناتهم بشكل كبير في صياغة رؤيته للعالم في كتاباته، وفي تشكيل عوالم نصوصه السردية.

تبنت كتابات حنا مينه السردية التي غلب عليها تيار الواقعية في أسلوب الكتابة، تقديم رؤية مغلسفة للعالم المسرود، كما حاز عالمُ البحر وبيئة الساحل بالمساحة الأكبر في مسرحته لفضاءاته الحكائية، مثلما برز ذلك في ثلاثيته الروائية عن بيئة البحر وعوالمه، في روايات: (حكاية بحار)، (الدقل)، و(المرفأ البعيد)، وكذلك في معظم رواياته، حيث يجيء البحر وشريطه الساحلي، خصوصاً في مدينة اللاذقية، فضاءً مكانياً أثيراً لسرد مينه، كما حفل سرده بوفرة من مشاهد الحياة اليومية لعوالم المهمشين والكادحين والعاملين، من الحرفيين المنتمين للطبقات الاجتماعية الدنيا، كما تضمن أدبه، من ناحية أخرى، مشاهد النضال الوطني من أجل التحرر من قبضة الاستعمار من جانب، وإدانة الظلم الاجتماعي والسعي نحو العدالة الاجتماعية من جانب آخر.

تمثِّل رواية (المصابيح الزرق) التي تكاد تكون أشهر روايات مينه، نموذجاً كلاسيكياً دالاً على كتابته الروائية، من حيث ما يبثه النص من هموم الكاتب، وما يكشف عنه من طرائق فنية وصياغات سردية، يستعملها الكاتب في أداء حكايته وتقديم رؤاه؛ حيث تدور أحداثها حول الآثار التي عكستها الحرب العالمية الثانية على مجموعة الناس بمدينة اللاذقية، الذين ينتمون لمستوى اجتماعي بسيط، فتمثِّل الرواية معاناة الكادحين الرازحين تحت نير حرب عالمية لا يد لهم فيها، وكفاح هؤلاء المهمشين النضالي من أجل الوطن وحقوقهم المسلوبة.

وبالرغم من تدفق الحكي في سرد حنا مينه منهمراً بالأحداث، فإنّ سرد مينه في إنتاجه الدلالي، في بعض مواضع النص، يتجاوز الدلالة المباشرة للوقائع المسرودة إلى دلالات كنائية، تظلل المعاني الدلالية الأولى للأحداث، فكما يصف الصوت السارد في رواية (المصابيح الزرق) الذي يتبوأ موقع الراوي العليم، كما هو السائد في روايات حنا مينه، تجمع الأسرة ليلاً تدارساً لأحوال مجتمع الحرب:

(وحين عاد فارس في نحو التاسعة ليلاً، وجد والده جالساً كعادته على حشية في الزاوية، ومن حوله والدته وجيرانهم، والقنديل يرسل نوراً أزرق شاحباً، وريح الخريف تعصف في الخارج، فتتسرب

ثياراتها إلى الداخل، وتلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويترافص الضوء، وتتلاعب الظلال على الجدران، كأنها أشباح الماضي تتراقص أمام والد فارس، الذي أنشأ يقص بعض ذكرياته عن الحرب).

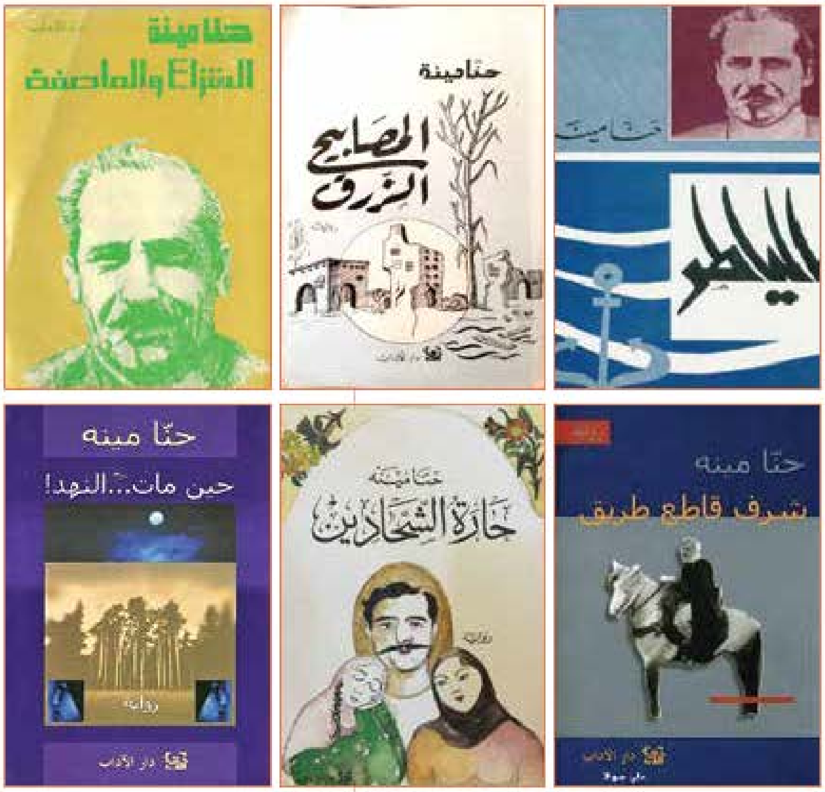
إذا كان المشهد المبثوث عبر السرد يقدم وقائع من الحكاية، تتمثل في تلاقي عائلة فارس مع جيرانهم، في إضاءة خافتة نظراً لطلاء المصابيح باللون الأزرق، لضرورات التحصن في الحرب من غارات الأعداء، فإن المشهد كله يمكن أن تعاد قراءته على مستوى آخر، كنائي، استخراجاً لدلالات رمزية تقع خلف الدلالات المباشرة لوقائع السرد؛ فهذا التجمع يرمز عموماً للمجتمع المترقب الحرب والمقحم فيها دونما إرادة. أما فارس؛ فيرمز لجيل الشباب في بواكير حداثته العمرية، الجيل الذي تفتحت عيونهم على الحرب وآثارها المدمرة. أما القنديل/المصباح المطلي باللون الأزرق الذي (يرسل نوراً أزرق شاحباً)؛ فيرمز إلى حال المجتمع الذي أمسى في ليل عصيب يجابه حرباً لا طاقة له بها، ويرمز كذلك إلى شحوب الرؤية وعدم استبصار أفق للخلاص. أما رياح الخريف الآتية من الخارج التي تعصف بالداخل؛ فترمز إلى رياح الحرب العالمية، التي تهب من الخارج والتي لا قبل لدول الأطراف بصراعات تثيرها دول المركز الاستعمارية فرضاً لهيمنتها الإمبريالية، ما يفضي إلى تداعي ذكريات جيل الآباء المتمثل في والد فارس حول تاريخ الحرب، فيجمع السرد لدى حنا مينه، بين المشهد الحكائي والكناية، ما يضفي على السرد غلالة شعرية تعدد من طبقات الدلالة وتضاعف من معاني الحكاية المسرودة.

والبادي من سرد حنا مينه، في رسمه لهموم شخصياته في روايته (المصابيح الزرق)، عنايته بإبراز الهموم العامة التي تجمع هذه الشخصيات؛ كالنضال السياسي والاجتماعي، مغلّباً ذلك، كما في أغلب رواياته، على هموم الأشخاص الفردية، التي تكاد تغيب عن بؤرة السرد، ما يجعل الأبعاد العامة الجامعة لشخوص الرواية بارزة في سرده، في مقابل خفوت الأبعاد الشخصية والهموم الخاصة بكل شخصية.

وبالمثل، نجد الحال في رواية (الولاعة) التي تتشكل الحكاية فيها من ستة أشخاص: صبي في حداثته العمرية لا يتجاوز السابعة عشرة من عمره، وأمه وزوجها، وواعظ ممسوح، ومعلم مناضل، وفتاة قريبة من الأسرة أتت لتقيم عندهم، ثم ما يلبث أن يلقى القبض على الأب بتهمة سياسية لمدة يوم ثم الإفراج عنه، فتكون هذه الفتاة بمثابة (الولاعة) التي أشعلت الفتى وزوج الأم بغوايتها لهما، فنجد الفاعلية الكنائية لعنوان الرواية، (الولاعة)، تمثيلاً لتلك الفتاة التي كانت بمثابة (القداحة) التي ألهبت غريزة الفتى وزوج أمه.

وفي رواية (الياطر) يقدم لنا مينه شخصية (زكريا المرسنلي) الصياد الذي يبدو متمرداً وناقماً على حياة يصارع أقدارها، في نموذج درامي لشخصية تبدو برغم امتهانها مهنة كالصيد وإقامتها بمكان ما، شريط البحر، أقرب إلى (المتصعلكين) الناقمين على المجتمع لشعورهم بغياب العدالة فيه:

(أنا زكريا المرسنلي، رابط الحوت في الماء، الراقص على ظهره في الماء، الذي تحدثت إسكندرونة كلها عن فعلته، ونشرت جريدة اللواء صورته مع الحوت. لقد جاؤوا من بيروت لشرائه، وأعطوني خمس ليرات لأنظف لهم أحشاءه. قلت لرئيس البلدية: يا سيدي لا تبعهم الحوت.. ادفنه على هذا الساحل أو انتفع به. فقال: بيعه أفضل.. إذا أنتن جلب الوباء إلى المدينة، ونحن لا نستطيع الانتفاع به، فليس لدينا صناعة زيوت، ولا مداخير لنشر العظام).



من أغلفة كتبه

عاش ظروفاً معيشية غاية في الصعوبة وامتهن الأعمال البسيطة في بداية حياته

اعتمد الواقعية في أسلوبه لتقديم رؤيته الفلسفية للعالم المسرود في أعماله

يتبدى من سرد حنا مينه، كما من النص السابق، أنّ الحكاية المسرودة، كاصطياد الصياد لحوت، ثم قرار السلطات بيعه لسماسرة من بيروت، الذين يبيعونه بدورهم إلى تجار فرنسيين، مبطنة بالإيديولوجيا. وما يقدمه السرد من وقائع للحكاية ما هي إلا شواهد لرؤية إيديولوجية، توجّه حركة السرد وتتحكم في مساراته، فهناك تقافز في سرد حنا مينه من الحكاية إلى النظرة المؤدلجة، كما حدث من انتقال من حكاية اصطياد الحوت إلى الكشف عن غياب الصناعة الوطنية، ما يجعل دول الأطراف عاجزة عن استثمار مواردها المادية في صناعة وطنية، ما يضطرها إلى بيع ثروتها من المواد الخام بمقابلٍ بخسٍ إلى الدول المركزية، ثم شراء منتجات صناعتهم القائمة في الأساس على مواد خام من دول الأطراف هذه بثمن باهظ! فأحداث الحكاية ووقائعها غالباً ما تتضمن في تضاعيفها نظرة إيديولوجية، مفسرة ومعمقة للواقع المحكي عبر السرد.

يأتي السرد في هذه الرواية على لسان صوتها السارد، (زكريا المرسنلي)، الصياد، متدفقاً بلا فصول أو وقفات في الرواية، كمنولوج بالغ الطول، كما أنّ حضور الشخصيات الأخرى في الحكاية، إنّما يكون عبر صوت ساردها الأوحد، ما يضعف من مستوى التوتر الدرامي، الذي قد تنشئه المبادلة الحوارية، ويضعف بالتالي (بولفونية) البث السردي الذي يحتاج إلى تنوع أصوات السرد وتعددها.



مدينة اللاذقية

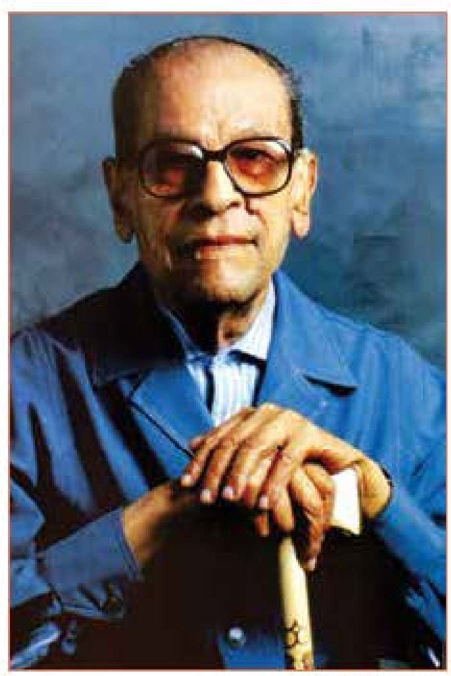
يمثل (المكان) في وعي الذات في سرد حنا مينه، بؤرة للأحداث ومبعثاً للتوتر الدرامي، خاصة في عقد الذات مقارنة بين مكان وآخر، كما هو حال زكريا المرسنلي في رواية (الياطر):

(لعنت في سري المدينة والحوت وزخريادس والذين حرضوني عليه. بدا لي، عندئذٍ، أنّ الحياة حلوة، هكذا بدون ذهب ولا ماس، بدون بيت ولا زوجة ولا ولد. كل هؤلاء أعداء، على نحو ما، وليس من صديق إلا البحر! هو وحده الذي يقبلني ويعرف سريرتي، ويقدر أن يغسلني من خطيئتي).

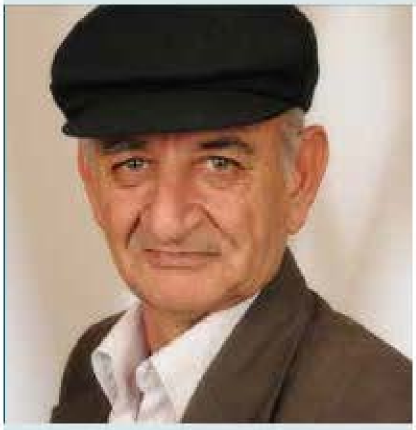
تبدو ثنائية البحر وبيئة الساحل في مقابل المدينة حاضرة في سرد حنا مينه بشكل مستمر، بوصفها مثيرة للتوتر الدرامي الذي تعيشه شخصياته، فتمسي المدينة مكاناً لاغتراب الذات وضياعها في شرورها واقترافها ما لا ترضى عنه من الأفعال: كقتل (الصياد) لليوناني (زخريادس)، صاحب الخمارة، بتحريض من زملائه، الذين أخبروه بأنّ صاحب الخمارة الذي طلب منه كل ما في أحشاء الحوت الذي اصطاده، لقاء خمس ليرات وما يشرب من الخمر، إنّما غشه بأن حصل على ما في جوف الحوت من ماس وذهب ومجوهرات، فتبدو المدينة مكاناً للإثم في حين يمسي البحر مكاناً للتطهر من الخطيئة، فتبدو الذات ناقمة على ناس المدينة بمن فيهم أهل بيتها، منصرفة عنهم إلى البحر، متطلعة إلى شاطئه الآخر، وناس آخرين، كأنّ البحر هو أفق الخلاص بالنسبة إلى الذات من غربتها الوجودية التي تحسها في عالم المدينة.

فضاء البحر ومدينته اللاذقية شكلا مكاناً أثيراً لسرده وتصويره حكايات أبطاله

أصر على تجاوز الدلالات المباشرة لأحداث رواياته إلى دلالات رمزية وكنايات موظفة إيديولوجياً



نجيب محفوظ



مفيد أحمد ديوب

ترانيم على أوتار الإبداع

إنها الحياة.. نصف كأسها مليء بالماء.. والنصف الآخر فارغ.. محظوظون أولئك الذين يرون نصف كأس الحياة المليء جمالاً.. فهم يرون حينذاك الكون كله مُدهشاً، ويرون ذواتهم وأنفسهم جمالاً مُكمّلاً لجمال الكون والحياة، كما عبّر عن ذلك شاعرنا إيليا أبو ماضي:

أيها الشاكي وما بكَ داءٌ

كن جميلاً ترَ الوجودَ جميلاً

محظوظون أكثر أولئك الذين يرون جمال العالم من نصف كأسه المليء، وهم يحلمون أيضاً بامتلاء القسم الفارغ من تلك الكأس، ويرغبون بالإسهام في تحقق ذاك الحلم.. وربما نجد صعوبة في فهم (الحكمة) من بقاء نصف كأس الحياة فارغاً أمام عيون الإنسان، إلا إذا اعتقدنا أن وجوده فارغاً ضرورة إنسانية لتنمية خيال البشر، وفسحة لتشكيل أحلامهم.

وهل هناك أهم للإنسان في رحلة حياته من اتساع (خياله)؟ وهل هناك أجمل للإنسان من ضخامة (أحلامه)، وثقلها على ظهره؟!

أليس الكائن البشري مجرّد كتلة مُتحركة إن ضاق خياله، أو تضاءلت أحلامه؟!

ألا تنعدم لديه الحوافز في تلك الحالة وتضمحلُ قدرة التفكير لديه، وتموت لديه طاقة الإبداع؟ ألا تتسببُ هذه الحالة في انحدار الإنسان من كونه (فرداً متفرّداً)، وذاتاً حرّة مُبدعة، إلى كونه مجرّد (رقم) في حشود، أو (عدد) في قطيع؟

تحاصرنا هذه الأسئلة، وتضغط على عقولنا، وتسألنا الإجابات.. ويبقى السؤال الأخير مطروحاً للنقاش: ما الذي يجعل الإنسان ينظر مُتأملاً إلى نصف كأس الحياة المليء ويرى جماله؟ يبادر الكاتب بإجابته قائلاً: إن العلوم الإنسانية: (الآداب، والفلسفة، والتاريخ، وعلوم الاجتماع، والفنون.. إلخ)، وعلى رأسها تأتي الآداب، هي التي تؤنسن الإنسان، وتعززُ نزوعه الإنساني أولاً، وتنقله من حالة البربرية والتوحش، وهي التي تشكّلُ (وعيه) الإنساني، وتكوّن مفاهيمه الصحيحة، وتصوغ تصوراته الجميلة عن الكون، وتحدد نظرته عن الذات، وعن الآخر المختلف عنه بالعرق والجنس والمعتقد والمذهب.. وهي التي ترتقي بذائقته الجمالية، وقيمه الأخلاقية.. وهي التي تحفز الإنسان لينظر إلى نصف كأس الحياة المليء جمالاً وأنسنة، وليرى جماله هو، وجمال الكون كله..

تُبحر مراكب علوم الآداب وصنوفها (الرواية والشعر والمسرح) في الإنسان إلى حدود هذا العالم، مروراً بحدائق الأفكار الغناء، والتعرف إلى حقائب ألغازه وأسراره، وصولاً إلى معرفة (فلسفة تلك الآداب، وغاياتها، ووظيفتها الإنسانية) وتُمكّنه من فهم قيمة الأشياء، ومعاني وجود البشر والشجر، والطير والحجر، وفهم الواقع الذي يعيش فيه، وفهم عيوبه ومشكلاته وأمراضه.. ومن ثم نقد تلك العيوب.. وتسهم في تدريبه على التفكير، وتطوير مهاراته العقلية، وفي تشييد أحلامه، وفي تعلّمه رفض الخنوع، والاستسلام للواقع القائم، وبالمقابل تسهم في تنمية نزوع التمرّد على ذاك الواقع، بغية تغييره إلى واقع أكثر جمالاً وأنسنة..

وتأخذ علوم الآداب كل تلك الأهمية: لأن الثقافة مسؤولة عن تشكيل (وعي) الأجيال، ولأن الآداب هي أهم ركائز تلك الثقافة.. لذا تأخذ الآداب تلك الأهمية البالغة لما تسهم به في نهضة الشعوب، أو في انحدارها.

ويمكننا ونحن في معرض الحديث عن أهمية الأدب أن نستأنس بواقعتين لروائيين عالميين، فقد كاد الروائي الفرنسي جول فيرن (١٩٢٨-١٩٠٥) يكسر أقلامه، ويُقلع عن الكتابة، وهو يشرع في روايته الثامنة والتسعين، خشية أن تقلع عنه أسرته نظراً لعزلته الدائمة مع الكتب والكتابة.. فسارع قرّاؤه الشباب، وأصدقاؤه الأدباء والنقاد بمناشدته العودة لكتابة الروايات، قائلين له: (لقد علّمت ملايين الشباب الأوروبيين القارئين لرواياتك التخيّل، وتشييد الأحلام!). كما أجابت الروائية التركية أليف شفق (١٩٧١) عن سؤال لطيفة الدليمي، في الصفحة (١٦٧) من كتاب لطيفة (أصوات الرواية)، في معرض شرح أليف شفق عن أهمية الأدب، ودوره: (أعتقد أن الكتاب والأدباء بوسعهم لعب دور شديد الأهمية، فالفن والأدب يملكان قدرة تغييرية مُدهشة، ويستطيع الكتاب والفنانون شفاء الروح المجروحة، والمواهب البشرية المظلومة، والارتقاء بالحدود الوهمية التي يضعها البشر لإمكانياتهم العظيمة، وفي قلب كل أدب حيّ تكمن القدرة على التعاطف مع الآخرين، وتطوير قدراتهم الخبيئة)

كان هذا العرض عن أهمية الأدب وأهمية الرواية في حياة البشر وما تحدثه في عقولهم، ونحن مازلنا نتحدث عن الأدب والرواية المنبسطين بسلام وسلاسة على صفحات الورق الأبيض، أو المنضويين في الكتب والمكتبات، فكيف بنا ونحن نتخيل أهمية الأدب والرواية والمسرح، وقد انتقلت الرواية إلى دور السينما، والمسرحيات إلى صالات العروض؟!

يذهب النقاد في دعواتهم إلى ضرورة تحديث الأدب، والرواية العربية شكلاً وأسلوباً ونمطاً لمواكبة حداثة الأدب العالمي، أو تقليداً لتلك التحديثات فيه.. ولم نجد من تلك الأصوات والدعوات من يدعو ويصرخ مشيراً إلى جوهر المشكلة في أدبنا وفي ثقافتنا! أعيدوا الأدب إلى فلسفته، وأرجعوه إلى تصنيفه بصفته أهم أركان العلوم الإنسانية.. وارجعوا بالرواية العربية إلى الغايات المرجوة منها، ودورها في الارتقاء بشعوب المنطقة العربية، وفي تأصيل وعيهم الإنساني، وفي تنمية نزوعهم الإنساني إلى مصاف الأنسنة.. حينذاك تحصل الحداثة الإبداعية الحقيقية.

> **العلوم الإنسانية (الآداب والفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع والفنون) تؤنسن الإنسان وتعزز وعيه عن الكون**



روح الشرق غلبت على فكرها وقلمها

بيرل باك.. أول امرأة أمريكية تفوز بجائزة نوبل للآداب



عمر إبراهيم محمد

تحتل الأديبة الأمريكية بيرل باك Pearl Buck (١٨٩٢- ١٩٧٣) مكانة كبيرة لدى المجتمع الأمريكي، وعالم الأدب ككل.. ليس لأنها أول امرأة أمريكية تفوز بجائزة نوبل العالمية للآداب عام (١٩٣٨) عن روايتها الخالدة (الأرض الطيبة)، ولكن لأن القارئ في جل مؤلفاتها يجد إلى جوار دقة الوصف والعرض المشوق والأداء الخلاب، فهماً عميقاً لأسلوب سردها والتقدير الصادق لإنسانية الإنسان.

وكانت بيرل باك قد عشقت الشرق وغمست قلمها في تقاليده وتراثه، واكتسبت الكثير من المفاهيم والقيم الإنسانية من جراء تنقلها من مناخ وبلد وتقاليد. ولم تكن روايتها (الأرض الطيبة) التي اشتهرت بها ونالت عنها جائزة نوبل هي الأولى، بل سبقتها رواية (الرياح الشرقية والغربية)، وبعد اثني عشر عاماً من كتابة الأرض الطيبة كتبت رواية (الوعد)، ومن بعدها (آلهة آخرون).. ونالت أيضاً قبل جائزة نوبل، جائزة (بوليتزر)، ثم ميدالية (هوالز) من الأكاديمية الأمريكية للآداب والفنون عام (١٩٣٥)، وكانت في جميع مؤلفاتها – كعادتها – تكتب عن الحياة بتلك الروح الشرقية التي غلبت على فكرها وقلمها.

ولدت بيرل باك في يونيو من عام (١٨٩٢) ببلدة هلسبرويو في ولاية فيرجينيا الغربية بالولايات المتحدة الأمريكية، لأبوين هما (مستر ومسز ستركر)، وقد سافرت بيرل وهي صغيرة مع الأسرة إلى الصين، وكانت الحياة شاقة هناك ولا يحتملها أحد، فقضى أشقاؤها جميعاً نحبهم إلا بيرل وأمها ووالدها.

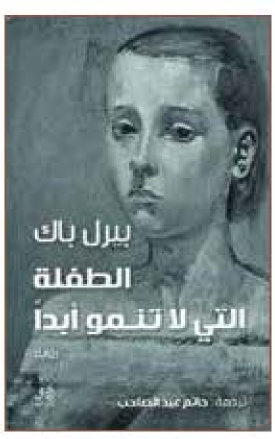
ونظراً لانشغال الوالد بالعمل، تقع (بيرل) بين الأم والمربية الصينية، فتتلقى مفاهيم الحياة ومنابع فنها القصصي من خلال حكايات وقصص قبل النوم.. وتبعاً لحياة التنقل التي تعيشها الأسرة لا تعرف الصغيرة بيرل طعم الاستقرار، فلا تدخل مدرسة ولا تتلقى شيئاً من الكتب حتى سن العاشرة، عندها تصطحبها والدتها لتودعها في مدرسة داخلية بمدينة (شنغهاي) حيث تمضي بيرل عامين كاملين وسط بيئة صينية محكمة.. بعدها كان القرار الذي أمضت الأم طويلاً تقنع الوالد به وهو سفر بيرل لوطنها الأم أمريكا لاستكمال دراستها في جامعة (راندولف ماسون) بولاية فرجينيا مسقط رأسها.. وتسافر بيرل وتطوي سنوات الدراسة بنجاح، وفور انتهاء حفل تخرجها تعود ثانية إلى وطنها الحقيقي في الصين الذي رضعت تقاليده وتنفست مفاهيمه وتغلغلت أحلامها وذكرياتها في أساطيره وسحر شرقيته.. وكانت في جعبتها أحلام مستقبلية، وعلى طرف قلمها كلمات وأشعار تريد أن تتفرغ لتدوينها في عالم الأدب، إلا أن حياتها توقفت لمدة عامين قضتهما في رعاية والدتها المريضة إلى أن برئت من علتها.

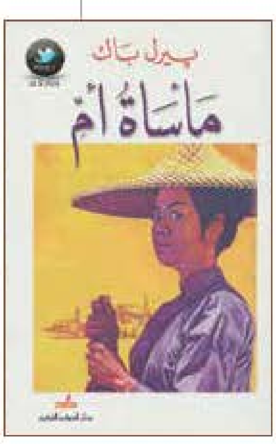
وعندما بدأت بيرل تتنفس شبه الحرية والاستقلال بقلمها، تقدم شاب للزواج بها، ووجدته الأسرة غاية الأمل، فهو أمريكي ويعيش معهم في الصين، وإن كانت مدينته (نانكنج) بعيدة في الشمال.. وتسافر العروس بيرل التي أصبحت تلقب باسمها الجديد (بيرل باك) تبعاً للقب الزوج (بيرل.س.باك) لتتفرغ لمهام الزوجية والأمومة.. وخلال خمس سنوات زواج أنجبت طفلتين، وفجأة يقرر الزوج العودة إلى أمريكا للقيام بسلسلة من الأبحاث العلمية في مجال عمله، وتساق بيرل إلى حياة كانت تظنها ستتغير تبعاً لاختلاف المناخ والمجتمع.

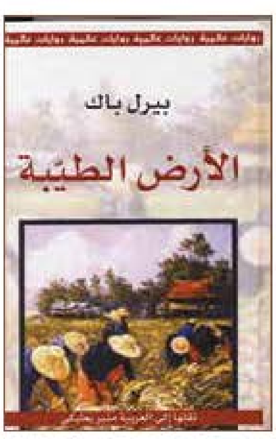
وتعود إلى الصين وتحديداً مدينة (نانكنج)، وفي شقتها الصغيرة لا تكتفي

عشقت الشرق وغمست قلمها في تقاليده وتراثه واكتسبت الكثير من المفاهيم والقيم الإنسانية

نالت جائزة نوبل للآداب عن روايتها الخالدة (الأرض الطيبة) عام ١٩٣٨







أغلفة كتبها

أمومتها بطفلتيها اللتين أنجبتهما، بل تتبنى أربعة آخرين: ثلاثة صبيان وفتاة.. ومن جديد تعود لتعمل بتدريس الآداب الإنجليزية في جامعة (نانكنج)، وتؤلف وتترجم وتراسل الصحف، ويقع عليها الاختيار عام (١٩٣٦) لتصبح عضواً في المعهد القصصي للفنون والآداب.. وتكتب بيرل عن الوقت الوحيد الذي تشعر فيه بالسعادة تقول: (لا أشعر بدبيب الإشراق إلا حين أمسك بقلمي لأكتب قصة جديدة بصرف النظر عما تلقاه هذه القصص من صدود وإهمال.. ليس يعنيني في الكثير رأي النقاد.. المهم أن أصوغ أحداث القصة وأنطق أبطالها حواري.. إنني من زمرة هؤلاء الكتاب المكتوب عليهم الشقاء لأنهم لا يحسون باكتمال وجودهم في الحياة إلا في لحظات التأهب للكتابة والمضي فيها والاشتغال بها وتجمع الأوراق المسطورة تحت أيديهم لتنبض بحياة أبطال نسجها خيالهم وطوعها إلهامهم ليتحادثوا ويتصارعوا ويحبوا ويولد لهم أطفال في قصة جديدة).



ولأن كل مبدع فنان له شخصية تختلف عن الآخرين، فقد جمعت (بيرل باك) بداخلها النقائض والأضداد.. اصطدمت على سطح عقلها وداخل قلبها تيارات آتية من الشرق والغرب والشمال والجنوب.. إنسانة حملت وهي طفلة إلى الصين وفي عروقها الدم الأمريكي الخالص، وعرفت في بداية نموها بيئة شرقية صميمة، ثم رضعت ثدي أم غربية وحاضنة صينية تعيش على فطرتها.. الأم تصقل الرأس، والمربية تلهم الروح، وهذا الروح أخلد وأبقى محتفظة بسحر الشرق وأسراره العريقة العميقة.. ثم تمضي بيرل إلى العالم الجديد في أمريكا بتلك الروح التي صاغتها اليد الشرقية الخالصة لتنهل ثقافة الغرب، ثم عودة أخرى إلى منبع الإلهام في الصين.. من هذا المزيج النادر تتألف شخصية الكاتبة التي كان ولا بد أن تكون كتاباتها نادرة في عالم الأدب.

والقارئ لسطور (بيرل باك) في جل مؤلفاتها يجد إلى جوار الوصف والعرض والسرد المشوق، توصيفاً رائعاً لقيمة الإنسان والإنسانية.. ففي روايتها (الأرض الطيبة) التي صدرت ضمن سلسلة (الأدب العالمي للناشئين) الصادرة عن مكتبة الأسرة بالقاهرة (١٩٩٨) ترجمة: صبري الفضل، ومراجعة: مختار السويفي، وهي من أهم أعمال بيرل، بل من أعظم الأعمال الأدبية التي تتحدث عن كفاح الإنسان ضد البيئة، وضد الظروف السيئة التي تحاصره وتحاول قهره وإذلاله. ويطالعك منذ البداية إحساس الكاتبة بالتقدير للإنسانية حتى ولو كانت بداخل العبد الذليل المنبوذ.. حين تصحب الكاتبة (وانج لنج) في رحلته لإحضار (أو-لان) من قصر أسيادها، تشعر بأن هذه الجارية الذليلة أقرب إلى قلبك وقلب بيرل من تلك السيدة التي تعيش في جو الأبهة داخل إحدى قاعات القصر الكبير.

وبيرل باك التي غمست قلمها في تقاليد الشرق الأصلية، لا ترى في أوهام القوم السذج ولا خرافاتهم، ما يدعو إلى سخريتها واحتقارها، وهي التي نالت أرفع شهادات الثقافة مع مرور السنوات، فقد نالت بيرل الماجستير في الآداب من جامعة (كورنيل)، والدرجة الفخرية من جامعة (ييل).. إنها لا

سافرت مع أسرتها إلى الصين حيث تعلمت مفاهيم الحياة هناك من خلال حكايات وقصص قبل النوم من مربيتها الصينية

أدبها يفصح عن حياتها الشخصية وتجربتها الحقيقية متمثلة في الأحداث والشخصيات



في مكتبها

تدعو أهل الغرب في كتابتها للنظر إلى الشرق بترفع أو تعطيهم أمثلة وحكايات ليتندروا بها في مجالسهم، وإنما تكتب عن أساطير الشرق بأسلوب جاد ورزين، وكأنها تؤمن مع الشرق بمعتقداته ومفاهيمه وأسراره وأوهامه.

وبيرل باك في أي صفحة كتبتها تعطف على البشرية أينما تكون وكيفما توجد، لا تميز جنساً على آخر، ولا بشرة بيضاء على بشرة صفراء، ولا عيوناً ملونة على عيون سوداء، ولا طبقة على أخرى، ففي كلماتها موسيقا ملائكية، تقدس الإنسانية في جميع صورها حتى في دورها البربري البدائي.

وإذا كانت (الأرض الطيبة) هي جوهرة بيرل باك، فهي واسطة عقد منظوم بنفس خيط فكرتها الثابتة وقضيتها الكبرى، وهي الصراع بين الشرق والغرب، ورواية (الأبناء) امتداد لرواية (الأرض الطيبة) ورواية (البيت المنقسم) ليست سوى امتداد آخر لـ «الأبناء»، فبين الروايات الثلاث على الترتيب ما بين الجد والابن والحفيد وكأنها ملحمة تاريخية في حياة وطن يعيش أحلامه وأفراحه وأتراحه وهمومه وأمسه ويومه وغده.

وعندما يصاغ نقد الغرب حول أدب (بيرل باك) يقال إنها لا تستطيع الخروج من إطار الأسطورة الشرقية حتى عندما كتبت عن الحياة في أمريكا، فقد اختارت لها أيضاً نسيج الأسطورة موضوعاً لها، وبذلك فهي لم تبرأ أبداً من غلبة الروح الصينية عليها.

والصراع بين القديم والجديد يجده القارئ ماثلاً عند بيرل باك في روايتها (البيت



بيرل باك



مدينة شنغهاي

المنقسم).. إنه انقسام طبيعي تراه بيرل حين ينفصل الأبناء بعد سن البلوغ عن الآباء.. صراع خفي بين القديم والجديد وصراع أليم بين الشرق والغرب، تكتب عنه الأديبة شاهدة عليه في أسرة واحدة.. الشاب (وانج يان) يلتهب بروح الثورة لكن حبه لأبيه الشيخ يحول بينه وبين مواجهته بموقفه ويظل حتى اللحظة الأخيرة في حيرة من أمره مقسماً بين القديم والجديد، بين العاطفة والواجب، وبين حقوق مواطنيه وميراث آبائه وأجداده.. يقف وسط العاصفة لا يعرف مكاناً لخطوته التالية بين الواقعية والمثالية.

إن أدب (بيرل باك) يفصح عن حياتها الشخصية وتجربتها الحقيقية، فهناك ملامح من ذاتها في الزوجة الجارية (أو-لان) وفي نفس الوقت السيدة الغنية (أي-لان) برغم ما بين الاثنتين من فارق وبعد.. وأيضاً نجد الكاتبة في شخصية (مي لنج) بطلة قصة (البيت المنقسم) ثم في شخصية (مايلي) في قصة (الوعد).. كلهن بطلات يصورن الزوجة المحبطة الشقية دوماً مع الزوج المستبد، وهذا ما كانت تشعر به بيرل باك في حياتها الزوجية، سواء مع الزوج الأول أو الثاني.. وقد كانت صاحبة نوبل هي نفسها ميداناً للمعركة المستترة بين الشرق والغرب، بين القديم والجديد.. وقد كان هذا التمزق شقاءً لا حد له للكاتبة الخالدة، لكنه شقاء أنجب لنا سعادة لا مثيل لها عندما نفتح نافذة القراءة عليه لتطالعنا روائع (بيرل باك) في أرضها الطيبة وبيتها المنقسم ورياحها التي تهبّ على الشرق والغرب و(الوعد) الذي كتبته في قمة معاناتها!

الصراع بين القديم والجديد يجده القارئ عند بيرل باك في روايتها (البيت المنقسم)

جمعت بداخلها النقائض والأضداد الشرقية منها والغربية فكانت كتاباتها نادرة في عالم الأدب



حزامة حبايب

في مديح رجل شجاع

المغني الذي حررته الحقيقة

> اكتشف التعايش المزعوم الذي تروج له دولة الاحتلال وما يعانيه الإنسان الفلسطيني على أرض وطنه

في العام (٢٠٠٦)، سافر المغني والموسيقي الإنجليزي المرموق روجر ووترز إلى دولة الاحتلال الصهيوني لإحياء حفلة موسيقية في تل أبيب، ضمن جولة غنائية أوروبية تشمل مدناً وعدة عواصم.

في ذلك الوقت، لم يدُر في بال الفنان ذي الحساسية الشعرية والغنائية الرفيعة، أحد مؤسسي فريق (بينك فلويد) الغنائي الأسطوري والمغني الرئيس فيها، أنه كان يسهم في تبييض صفحة الاحتلال، الأطول والأشرس إنسانياً في التاريخ الحديث، من خلال إضفاء صفة (الوضع الطبيعي) عليه، وأنه بغنائه أمام الآلاف من الناس في أرض قامت على اقتلاع السكان الأصليين، إنما يكون قد كافأ دولة مارقة، ذات صفة عدوانية اجتثاثية بطبيعتها، أو على الأقل غضّ الطرف عن جرائمها.

ومع ذلك، فربما كانت تلك الواقعة من قبيل (ربّ ضارة نافعة)، أو شرّاً مؤلماً لا بدّ منه كي يختبر ووترز صحوة ضمير أو إدراكاً متأخراً من النوع الذي يذكرك بالمعنى الحقيقي لمفهوم الإنسانية، كمبدأ لا يقبل التجزئة أو الالتفاف عليه، وكقيمة أخلاقية لا يستقيم معها أي شكل من أشكال المساومة أو التضحية بها.

تلك الزيارة كانت بمثابة اللطمة على وجه المغني العالمي، أحد مبتكري (البروغريسيف روك) كجنس موسيقي لعب دوراً في تثوير موسيقا الروك في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، جعلته- باعترافه- يختبر انقلاباً فكرياً، ليتحول على أثره إلى واحد من أعتى المدافعين عن حقوق الفلسطينيين، حاملاً صوت المضطهدين في الأرض في موسيقاه وصوته الجريح على مسارح العالم ليروي (حكاية شعب)، يستحقّ الحياة على هذه الأرض.

يُقرّ ووترز، الذي اقترن اسمه بألبوم (الجدار) The Wall الغنائي، التحفة الموسيقية الأبرز التي قدمها مع فرقته (بينك فلويد)، بأن عدداً كبيراً من الناشطين والمناصرين للفلسطينيين، ومنهم ناشطون بارزون في حركة المقاطعة العالمية لإسرائيل المعروفة اختصاراً بـ(بي.دي.إس) BDS كتبوا له يومها يناشدونه كي لا يغنّي في دولة الاحتلال، مذكّرينه بأغاني (الجدار) خاصته، ودعوته إلى هدم جدران العزلة، وموجهين له الدعوة لزيارة جدار الفصل العنصري في فلسطين، كي يرى بأم عينه الشيء الذي يناقض كل ما يدعو له فنه.

لكن ووترز قرر المضي قدماً في حفلته المقرّرة في موعدها، وإن نقل مسرحها من تل أبيب إلى قرية (نيفي شالوم) أو (واحة السلام) كما تُعرف، الكائنة بين القدس وتل أبيب، والتي يفترض أنها تشكل نموذجاً للتعايش (المزعوم) بين الفلسطينيين واليهود. ومع ذلك، اكتشف ووترز أنه لم يحقق الهدف المنشود؛ فالحضور اقتصر على الإسرائيليين الذين جاؤوا بالآلاف، وسط غياب تام للفلسطينيين. وحين ناشد ووترز جمهوره في

نهاية الحفل إلى بناء جسور سلام مع جيرانهم الفلسطينيين، لم يلمس أي حماسة من جانبهم، بل لم يخفوا امتعاضهم من هذه الدعوة. حينها، أدرك ووترز أن عليه أن يذهب للطرف الآخر، للضحية، إلى مكمن الألم والوجع، إلى الشعب الحبيس وراء جدران الفصل والقهر والمهانة اليومية. فانطلق في العام (٢٠٠٧) في جولة داخل الأراضي المحتلة زار خلالها مختلف المدن الفلسطينية، واختبر عملية المرور البغيضة عبر نقاط التفتيش المذلة، ورأى ما الذي يعنيه العيش تحت الاحتلال، وأن يواجه المرء كل أشكال التعسف والتمييز والقمع. أما أقسى لحظة عاشها ووترز، باعترافه، فهي يوم وجد نفسه يقف وجهاً لوجه أمام جدار الفصل العنصري، الذي يمزق الجسد الفلسطيني والأرض الفلسطينية، رمز كل ما ناهضه وسعى إلى هدمه كفنان.

من يومها، لم يعد هو نفسه الرجل الذي كانه، ولم تعد الموسيقا والكلمات مجرد رمز عام تحوم حول الفكرة، دون أي معايشة حقيقية.. ها هو الفنان قد وقع على المعنى أخيراً.. ها هو الإنسان قد وجد قضيته.

وفي العام (٢٠١١)، أعلن روجر ووترز، انضمامه رسمياً إلى حركة المقاطعة العالمية لإسرائيل، متحولاً إلى أحد أبرز سفراء الحركة وصوتها الشجاع، الذي لا يقوى أن يخرسه أحد، مستغلاً حضوره المتوهج على خشبة المسارح العالمية في التعريف بمختلف أوجه معاناة الشعب الفلسطيني وحقوقه المنتهكة، مشاركاً جماهيره، أينما حلّ، صور الجدار الفاصل والعذابات اليومية لأصحاب الأرض، حاضّاً رفاقه الموسيقيين على مقاطعة إسرائيل ثقافياً وفنياً، موجهاً سهام نقده لزملائه في الساحة الفنية، الذين أماتوا ضمائرهم أو خدّروها ساكتين على الظلم المبين، ومستغلاً ظهوره في شتى المنابر الاعلامية لتفنيد الرواية الاسرائيلية الرسمية، كدولة (ديمقراطية) كما تزعم، تدافع عن حقّها في الوجود، فيما تمارس فعلياً أبشع أشكال التمييز العنصري والتطهير العرقي بحقّ الفلسطينيين.

في الخامسة والسبعين من العمر، لايزال روجر ووترز، يحمل فلسطين مبدأً، وفعلاً وفناً، واثقاً بأنه (يوماً ما سوف نُسقط جدران السجن) كما تقول أغنية له أهداها لأبناء الأرض المحاصرين. وعلى مدى السنوات الماضية، تعرض ووترز لأقسى أشكال النقد والتجريح من شخصيات ومؤسسات محسوبة على اللوبي الإسرائيلي في أوروبا والولايات المتحدة، ومن زملاء له في المهنة، ومن أصدقاء تخلوا عنه، ومن جهات ألغت حفلاته، وأخرى حظرت موسيقاه، كما طاله الاتهام الجاهز إياه بـ(معاداة السامية)، الوصمة التي تُلصق بكل صوت ينتقد ممارسات دولة الاحتلال. ومع ذلك؛ لم يرضخ ولم يجبن ولم يتراجع، ولم يحسبها بمنطق الربح والخسارة، ولم يهادن على حساب قناعاته ومبادئه.

في شهر أغسطس الماضي، قاد روجر ووترز حملة لحضّ مجموعة من الفنانين من مختلف أنحاء العالم على الانسحاب من مهرجان (ميتيور) الغنائي الذي تنظمه الدولة العبرية. وكانت المغنية الأمريكية البارزة (لانا ديل راي) من بين المدعوين، التي أكدت في البدء مشاركتها في المهرجان، مدافعةً عن قرارها من منطلق أن غناءها في دولة الاحتلال لا يعني موافقتها على سياساتها. وقد حرص ووترز على أن يخاطب لانا مباشرة من خلال رسالة نشرها على حساباته على مواقع التواصل الاجتماعي، يرجوها فيها أن تعيد النظر بشأن هذه المشاركة المعيبة. وإذ انضمت دعوات أخرى إلى جانب دعوة ووترز الصريحة، أعلنت لانا ديل راي أخيراً أنها لن تشارك في المهرجان، لتنضم إلى فنانين آخرين أعلنوا انسحابهم أيضاً، مستجيبين للدعوة بمقاطعة الحدث الموسيقي الضخم، الذي تستغله دولة الاحتلال كمنبر فني وإعلامي تجمّل به بشاعاتها.

لا يبدو أن روجر ووترز، قد تعب من النضال في سبيل ما يؤمن به، ولا يبدو أنه هرم أو في سبيله للتقاعد أو التقاعس أو اتخاذ موقف هلامي. والرجل الذي أنشد (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض) للشاعر الراحل محمود درويش، رداً على محاولات الرئيس الأمريكي دونالد ترامب تصفية القضية الفلسطينية، قد وقع على الحقيقة.

تحول روجر ووترز إلى أعتى المدافعين عن حقوق الشعب الفلسطيني بعد زيارته للأراضي المحتلة

انضم إلى حركة المقاطعة العالمية لإسرائيل متحولاً إلى أبرز سفراء الحركة وصوتها الشجاع

في الخامسة والسبعين لايزال ووترز يحمل فلسطين مبدأً وقضيةً وفعلاً وفناً

تعبّر تقنياً عن نظام التفكير السائد

رواية (فهرس) لـ سنان أنطون تعاين الواقع العراقي


عزت عمر

سنان أنطون، شاعر وروائي ومترجم عراقي، ولد في بغداد عام (١٩٦٧)، وكتب أربع روايات، بدءاً من مطالع الألفية الجديدة حملت الأسماء التالية، (إعجام)، (وحدها شجرة الرمان)، (يا مريم)، وأخيراً (فهرس) الرواية الأحدث التي نحن بصدد قراءتها للاقتراب من عالمه الروائي، الذي يعاين فيه عراق ما بعد الاحتلال الأمريكي.

صدرت الرواية عن دار الجمل عام (٢٠١٧)، ودخلت القائمة الطويلة لجائزة (البوكر) العربية مباشرة، وكما يبدو من العنوان، أن الروائي متأثر بفضاءات التكنولوجيا الرقمية الجديدة ورمزياتها، على غرار شيفرة دافنشي لدان براون التي شاعت وانتشرت في العالم، لا سيما بعد إخراج الفيلم المشهور عنها عام (٢٠٠٦)، ولا نعني بالتأثر هنا المحتوى الفكري، وإنما في توجّهات النخب الثقافية والروائية العربية والعالمية للتحقيق في قضايا كبرى ترتبط بالتاريخ والواقع كـ (ميتا رواية)، لا سيّما أن سنان أنطون هاجر إلى أمريكا منذ التسعينيات، ويعلّم الآن في جامعاتها.

وبدورها تستفيد (فهرس) من المنجز الصوفي كفضاء بات له محبّوه الكثر، لا سيما بعد انتشار مواقع التواصل الاجتماعي وعملية التثاقف الكبرى، التي أفرزت اهتماماً واضحاً بفريد الدين العطار وكتابه (منطق الطير)، وبأعمال الروائية التركية أليف شفق وغيرهما.


سنان أنطون

أما حكاية الرواية، فهي مستمدة من الواقع والتاريخ العراقي القريب، وما تركه الحكم الاستبدادي من مآسٍ متعددة، ما زلنا نشهدها حتّى يومنا هذا، فيمتزج العام بالخاص، والسيرة الغيرية بالذاتية في وحدات سردية متماسكة بين ضفتي الرواية التي منحها اسم (فهرس)، ربّما تيمّناً بـ (فهرست) ابن النديم، الذي جمع فيه كلّ ما صدر من كتب ومقالات في زمانه، وهو كتاب مرجعي شامل لا يستغني عنه الباحثون في كلّ زمان ومكان، وربّما



كان طموح بائع الكتب والمثقف (ودود) أن يكون (فهرسه) شبيهاً بسلفه كمرجع مستقبلي رقمي، دوّن من خلاله كلّ ما خاضه العراق من حروب، وهذا يعني بالضرورة أنه اهتمّ بمجريات تاريخية محددة.

ولكي تمضي الرواية في حبكتها المتخيلة كان لا بدّ من التقاء (ودود) بائع الكتب الفقير الذي يعيش في غرفة بعيداً عن الناس بـ (نمير)، وهو أستاذ جامعي عراقي الأصل، جاء من أمريكا لأجل تصوير فيلم تسجيلي عن العراق، فيلتقيه ويتعرف إلى مشروعه كمدوّن مهتم بالحرب وما جلبته من دمار فتك بالبشر والحجر، بالطبيعة وكائناتها، حيث غدا الإنسان العراقي أسير هذا الخراب العام، الذي طال كلّ شيء بما في ذلك حياة الشخصيات، التي كان لا بدّ من أن نتعرف إلى سيرها الشخصية، وبخاصة سارد الحكاية (نمير)، ونظن أن هذا اللقاء الذي جمع بين الشخصيتين، يشكّل حبكة الرواية ومغزاها الدلالي، إذ ثمة إيهام يمارسه الناص بمهارة، فالقارئ قد يجد بين الشخصيتين اختلافاً واضحاً، فهذا أستاذ جامعي من أمريكا، وذاك بائع كتب من العراق، لكنهما في المنشأ والمآل واحد من حيث اهتماماتهما وتوجّهاتهما الوطنية ومعاناتهما سابقاً من حال اغترابية. فالمتشابهات بينهما كثيرة، على الرغم من افتراقهما جغرافياً، إذ ربّما طار ذلك العصفور السارد في (منطق الطير) بعيداً بعدما قوي جناحاه، ولكنه الآن يعود إلى الحاضنة والعش الذي طار منه، فهو إذاً يسرد لقارئه شيئاً من معاناة المغترب، سواء رحل بعيداً أم عاش اغترابه داخلاً، أما قال أبو حيّان التوحيدي (وأغربُ الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البُعداءِ من كان بعيداً في محل قربه)

وهكذا سيخيّل للسارد أشياء كثيرة... فماذا لو أنه لم يهاجر؟ أما كانت حاله تشبه ودوداً الآن!

(رأيت أننا كنّا شخصاً واحداً، تجمعنا أنا واحدة، أراه حين أنظر في المرآة ويراني، ذاكرتنا واحدة، وجسدنا واحد، وصوتنا واحد، لم يكن اسمنا (ودود) أو (نمير)، لا أعرف الاسم، خرجت أو أخرجت أنا من تلك الأنا، انسلختُ وهجرت بغداد وسافرت بعيداً).

بما يشبه سيرة سنان أنطون ذاتها إلى حدّ ما، وليس لنا في ذلك أي مأخذ لأن الروائيين في العادة يفعلون ذلك، لكن البنية الروائية تبقى متخيلة تبعاً للتقنية التي يجترحها الروائي، وبخاصة تقنية المخطوط لاستعادة ذلك الزمان بأمطاره ورعوده، بمصائبه وأنهار دمائه، وإن لم يكتب العراقي عن الحرب فعمّ يكتب؟

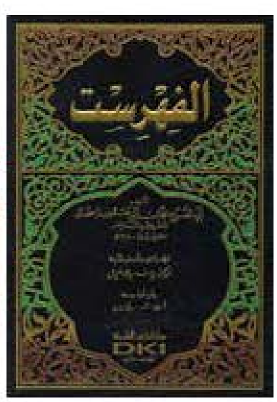

أليف شفق


أبو حيان التوحيدي

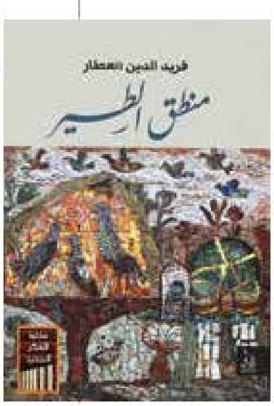
وهذا بالتأكيد ناجم عن قدرة الروائي على تفعيل الخيال، وجذب المتلقي إلى عالمه المنشود، سواء عبر ما اجترحه من تقنيات وزّع نصّه من خلالها وفق أزمنة سردية، أو عبر الحوارات بين الشخصيتين الأساسيتين، أو تلك الإحالات الذكية إلى المخطوط. وعلى كلّ حال ليس سنان أنطون وحده من اعتمد تقنية العثور على مخطوط لينعطف بعدها بالأحداث، ويتحوّل هذا المخطوط إلى مرتكز سردي، فعشرات الروائيين اعتمدوا هذه التقنية بأشكال سردية مختلفة، تجلّى (سنان) من خلالها في تفاعله المباشر مع قارئه الضمني، وكأنّما ثمة حوار دائم كان يدور بينهما افتراضياً، فضلاً عن مهاراته في توظيف الرموز من خلال التناصات التاريخية العديدة لشخصيات معروفة، بل شهيرة في التراث العربي والانساني كأبي حيّان التوحيدي وهارون الرشيد وبغداد العباسية، والذهاب والإياب في الزمان القريب أو البعيد تنقلنا إليه مقولات تراثية شعرية وحكمية تعبيراً عن الذاكرة الثقافية عبر الشخصيتين، اللتين جمعتهما بغداد من جديد بعيد الاحتلال الأمريكي عام (٢٠٠٣)، وجمعهما الـ(فهرس) كمخطوط دوّن (ودود) فيه كل ما حصل للعراق منذ انطلاقة الحرب الأولى، ساعياً لتوثيق ذاكرة المكان وأهله وربّما منذ (أوروك) جلجامش، وبغداد الرشيد عاصمة العواصم، وما لحق بها من أحداث ومآسٍ تشيب لها الولدان بالتعبير الشهرزادي، وبما يشبه الدوران في حلقة لا يعرف المرء من أين تبدأ وأين ومتى تنتهي، والاحتمالات كثيرة.

تستفيد الرواية من المنجز الصوفي كفضاءات له معجبوه في عالم الأدب

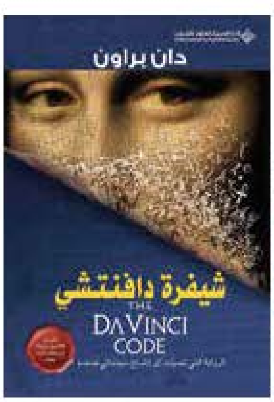
حكاية الرواية مستمدة من الواقع والتاريخ العراقي القريب ممثلاً في القمع والاحتلال



فهرست ابن النديم



منطق الطير



شيفرة دافنتشي



نجيب العوفي

نجيب محفوظ «المغربي»

من خلال رواية (المصري) لمحمد أنقار

في رواية (المصري) للكاتب المغربي الرّاحل محمد أنقار، الصّادرة في طبعتها الأولى عن (روايات الهلال) سنة ٢٠٠٣، يتماهى ساردها وشاهدها أحمد الساحلي مع الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ، ويقع في أسْر جاذبيته وسحره ويحاول أن يحذو حذوه ويقفو خطْوه، بكتابة رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، كما كتب نجيب محفوظ ملاحمه الروائية عن مدينته الأثيرة القاهرة.

لكن شتّان، حسب سياق الرواية، ما بين الرغبة والإنجاز.

وشتان ما بين أحمد الساحلي ونجيب محفوظ.

وشتان ما بين المريد والشيخ

وبين المغربي والمصري.

وبعد مسلسل من اللفّ والدوران في شوارع وحواري وأزقّة تطوان، إعداداً للعُدّة وجمعاً للمادة، يعجز أحمد الساحلي عن تحقيق ضالته وإنجاز روايته، تلك هي عقدة هذه الرواية الثاوية بين سطورها، وتلك هي ثيمتها المركزية المهيمنة عليها، كما يبدو بادياً وجليّاً، من عنوانها (المصري).

المتكلم السارد في الرواية، هو أحمد الساحلي، شخص مهووس بنجيب محفوظ وشخصية روائية محفوظية بامتياز، أستاذ الإعدادية الذي شارف على الستين، ولم يتبقّ له سوى شهرين ونصف الشهر ليحال إلى التقاعد، أب لثلاثة أولاد، وجد لحفيدين. يحيا حياة تطوانية وادعة وروتينية، متنقلاً بين منزله بدرب النّقيبة – المطامر والكازينو شخصية تطوانية، كأنها خارجة لتوّها من عالم نجيب محفوظ ومخلوقاته العجيبة.

ومنذ البدء، يخيّم جو جنائزي رمادي على الرواية الغاطسة في عمق تطوان، وفي عمق قاهرة نجيب محفوظ. ومناسبة هذه الجنائزية المخيّمة على الرواية منذ بدايتها والآخذة بخناق الروح على امتدادها، هي تشييع جنازة رفيق عمر ودرب أحمد الساحلي، عبد الكريم الصويري، بعد أسبوع واحد على تقاعده، ما أذكى في وجدانه مرارة الإحساس بالنهاية والأفول، على شاكلة رفيقه. ولم يتبقَّ له من عزاء ومواساة، سوى أن يكتب رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، فيما تبقّىَ له من أيام معدودات، على غرار ما كتبه شيخه ومعلمه نجيب محفوظ عن مدينته الأثيرة القاهرة.

الرواية إذاً (مرثية للعمر الجميل) على حدّ تعبير الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي. والرواية أيضاً قصيد سردي شجيّ وحفيّ في مديح وعشق تطوان وتمسّح بأركانها.

يجول بنا محمد أنقار في شوارع وحواري وأزقة تطوان العتيقة العريقة، شوارع وحواري وأزقة مدائن الأعماق. كما يجول بنا الزمن التطواني العتيق الآيل للغروب، والمُعرّض لرياح التحول والتبدل، كما جال بنا نجيب محفوظ تماماً، في أمكنة وأزمنة القاهرة العتيقة الآيلة للغروب والمعرضة لرياح التحول والتبدل.

ونجيب محفوظ، من قبل ومن بعد، هو (المصري)، بطل هذه الرواية. هو بوصلة الرواية وحافزها الحكائي والإبداعي وضيف شرفها، والرواية لذلك أيضاً، قصيد سردي شجيّ وحفيّ في مديح وعشق أدب نجيب محفوظ، ورواياته عن القاهرة العتيقة تحديداً. تلك الروايات الساكنة في أعماق أحمد الساحلي والسارية منه مسرى الدم،

بعد مسلسل من التجول في شوارع وحواري وأزقة تطوان يعجز أحمد الساحلي عن إنجاز روايته

والتي يحاول جاهداً ومكابداً أن يحذو حذوها وينسج على منوالها، في كتابة رواية عن مدينة عتيقة عريقة رابضة على ساحل المتوسط، اسمها تطوان.

إن جدلية (الشيخ والمريد) تتجلّى إبداعياً في رواية (المصري). والمصري لذلك، له وجهان متماهيان فيما يشبه الأقْنوم. وجه مصري مرجعي مهيمن هو نجيب محفوظ، ووجه مغربي إرجاعي، هو أحمد الساحلي الواقع في أسْر نجيب محفوظ، والمتقمّص لمصريته، وهو يخترق عتاقة وأجواء مدينته.

وتطوان (أنقار) لذلك، هي (مصرية) بامتياز و(محفوظية) بامتياز، يحضر فيها نجيب محفوظ وتحضر معه أجواؤه القاهرية العتيقة وشخوصه الروائية الفريدة، في كل خطوة يخطوها أحمد الساحلي في حواري وأزقة وشِعاب تطوان، بدءاً من حومة البلد إلى الطرانكات إلى السويقة إلى العيون.. بكل الأزقة والدروب والحيطان والانعطافات والسقوف والدور والدكاكين والحجارة الأرضية، التي تنطوي عليها هذه الحارات العتيقة.

وهذه أمثلة قليلة على ذلك، هي غيض من فيض، نقرأ في (ص: ٣٤):

– (لأدفن نفسي بين جموع المشاهدين وضجيجهم وأتخلص من الكابوس الجنائزي،

ولكن هيهات! ثم تساءلت:

– من أكون على وجه الدقة، الشحاذ عمر الحمزاوي، أم المحترم عثمان بيومي؟).

(ونقرأ في ص ٥٣):

– (واستنجدت مرة أخرى بالمرآة، وحملقت في وجهي كأني أراه لأول مرة في حياتي. تقاسيم شيخ شاحب، لكنه قادر على التقاط سمات تطوان المتناثرة وسجنها في قمقم زجاجي صغير، مثلما سجن نجيب محفوظ القاهرة كلها قي قمقمه المسحور).

ونقرأ في (ص: ٩٠)

– (أعددت عدّتي من النعوت والأوصاف المحتمل استعمالها، قطعت تيار الفكر هنيهة، وأغمضت عينيّ كما لو أني أمارس اليوغا، وشحذت القريحة ثم ملأت خياشيمي بروائح المدق والعباسية والحسين وخان الخليلي والغورية والسيدة زينب..

أليست تطوان أنقار إذاً، مصرية بامتياز؟! أليست روايته (المصري) محفوظية بامتياز؟!

بلى، إن الرواية من الألف إلى الياء، قرينة على ذلك، هي رواية تستعيد أجواء القاهرة العتيقة، وهي تغوص في أجواء تطوان العتيقة، وهي رواية تستحضر نجيب محفوظ، في شخص أحمد الساحلي، تستحضر (المصري) في (المغربي).

هي رواية في رواية.

رواية تحكي عن مشروع كتابة رواية، عن عتاقة وعمق تطوان، وفق نموذج روائي مرجعي (محفوظي)، هو كاللوح المحفوظ.

لكن، هل (المصري) رواية حقاً؟!

يجنّس المؤلف محمد أنقار، عمله في خانة الرواية، والطبعة المصرية للرواية صادرة ضمن (روايات الهلال).

لكن الرواية في متنها ومبناها ومنْحاها، سياحة إبداعية بصرية واستبصارية، في حواري وأزقة تطوان المعروفة والمألوفة، واستحضار لبعض رموز وعلامات تطوان، المركزية والمهمّشة، الوجيهة والسوقية.. والرواية بهذا المعنى هي رواية (مكانية) و(زمانية) بامتياز. هي رواية يتحقق فيها (الكرونوطوب)، حسب مصطلح الناقد الرومي، باختين. إنها رواية تتقرّى عتاقة تطوان من خلال فضاءاتها وأمكنتها العتيقة، وضربات الحدثان والتحولات في هذه الفضاءات والأمكنة، وكأنها تريد أن تقول، سراً وعلناً، أين تطوان اليوم، من تطوان الأمس!؟

كأنها تصوغ وتبدع مرثية جميلة للعمر الجميل.

يعترف أحمد الساحلي، في نهاية الرواية، بهزيمته وعجزه عن تحقيق ضالته الإبداعية وكتابة رواية عن مدينته الأثيرة تطوان، تحاكي ما كتبه نجيب محفوظ عن مدينته الأثيرة القاهرة، ويقول مذعناً صاغراً في نهاية المطاف، مخاطباً ضريح سيدي علي المنظري، مؤسس مدينة تطوان، (ها هي أمانتك الوديعة أردّها إليك.. لست في مستوى الأمانة.. أنت بنيت المدينة وكان لك مجد البناء الخالد، وأنا عجزت عن وصف ما بنيت).

وإذا كان أحمد الساحلي داخل الرواية قد عجز عن إتمام مشروعه وكتابة رواية عن تطوان، تحاكي ما كتبه نجيب محفوظ عن القاهرة، فإن محمد أنقار المغربي كاتب (المصري) قد استثمر عجز أحمد الساحلي واقتص له، فكتب رواية وصفية رائعة عن تطوان.

وقام في الآن ذاته، بتراتيل خاشعة في محراب نجيب محفوظ، وذلك هو المكر الجميل، للروائي الأصيل.

المتكلم السارد في الرواية شخص مهووس بنجيب محفوظ

تطوان (أنقار) هي مصرية تحضر فيها أجواء القاهرة العتيقة وشخوص محفوظية بامتياز

ولج عالم الأدب من باب الصحافة

ناصر عراق: نشأت في عائلة حاضنة للمعرفة والقراءة والفنون



شرف قاسم

ناصر عراق.. هو الكاتب والروائي والصحافي والفنان التشكيلي الذي تحمل أعماله بوضوح ملامح المجتمع المصري عبر تاريخه الطويل، فازت روايته (أزمنة من غبار) بجائزة أحمد بهاء الدين (٢٠٠٦)، ووصلت روايته (العاطل) إلى القائمة القصيرة للبوكر العربية (٢٠١٢)، وفازت روايته (الأزبكية) بجائزة كتارا (٢٠١٦)، صدرت له مؤخراً (البلاط الأسود) والتي تغوص في عالم الصحافة بكل تناقضاته وتشابكاته، حول تلك الرحلة كان لنا معه هذا اللقاء:



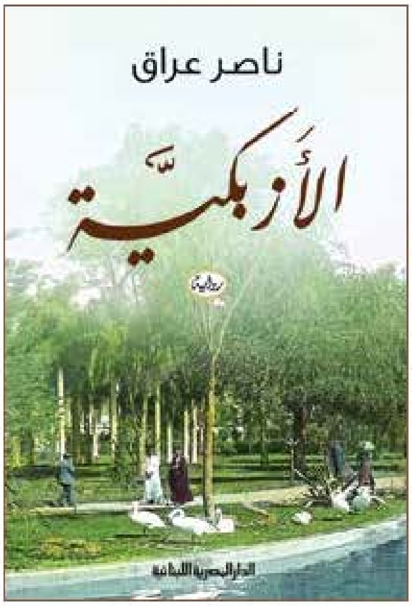
- الكاتب والروائي ناصر عراق، كانت بدايتك مع الصحافة الثقافية والفنية قبل أن تدخل مجال الرواية، نود أن نتعرف إلى ملامح تلك البداية؟

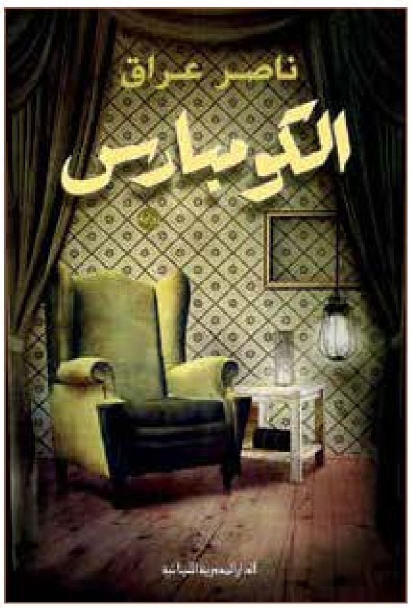
– من حسن الطالع أنني نشأت في أسرة علاقة للمعرفة والقراءة، وكانت الكتب والصحف والمجلات تملأ بيتنا البسيط بحي شبرا الخيمة، فوالدي الراحل الجليل عبدالفتاح إبراهيم عراق (١٩٢٤/ ١٩٩٥) كان مثقفاً مستنيراً بشكل لافت، برغم أنه لم يحصل على أي شهادة دراسية، نظراً لانخراطه في سوق العمل وهو طفل صغير بسبب وفاة والده (أي جدي إبراهيم)، وقد غرس والدي عشق الحكمة والافتتان بالقراءة في عقول أشقائي الكبار (نحن سبعة وترتيبي السادس)، وهكذا وجدتني مشغولاً بالبحث عن الحقيقة منذ صغري، فأسأل لأشقائي الكبار عن معنى هذا ومرادف ذلك، كما أسهم هؤلاء الأشقاء الأعزاء، بجانب أبي، في تنشئتي محباً للمعرفة، شغوفاً بالقراءة، مفتوناً بالصحافة، ومازلت أذكر جيداً بعض (مانشيتات) الصحف ذات العناوين البراقة التي قرأتها وأنا طفل وصبي، أي في نهاية الستينيات ومطلع سبعينيات القرن المنصرم، لذا لم يكن غريباً أن نتصدى أنا وبعض أصدقائي لإصدار مجلة ثقافية فور دخولنا الجامعة في عام (١٩٧٩)، وبالفعل أصدرنا العدد الأول من مجلة (أوراق) في يناير (١٩٨١)، وهي مجلة ورقية شعارها (أدب. فن. فكر) مكونة من أربعين صفحة، وعرضناها للبيع بخمسة عشر قرشاً، وقد أصدرنا منها سبعة أعداد، ولك أن تتخيل أننا حاورنا في هذه المجلة صلاح عبد الصبور، ومصطفى أمين، وفتحية العسال، ونعيمة وصفي وغيرهم من نجوم الأدب والفن في ذلك الزمن.

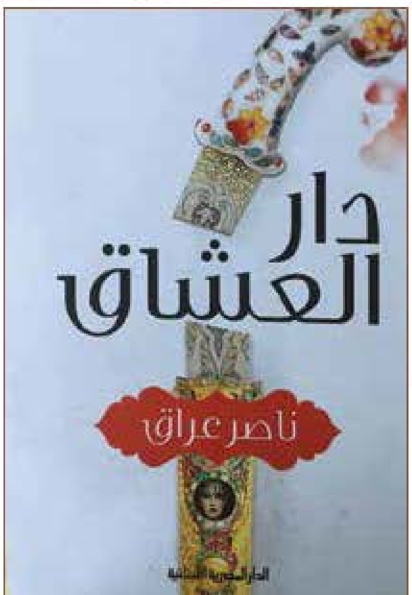
وبعد تخرجي في كلية الفنون الجميلة عام (١٩٨٤) عملت في الصحافة الثقافية مثل جرائد: (مصر الفتاة، وصوت الشعب، والأحرار، والشعب، والعربي، وأخبار الأدب)، حتى غادرت القاهرة إلى دبي في يناير (١٩٩٩) لأسهم في تأسيس (دار الصدى للصحافة)، وأتولى رئاسة القسم الثقافي في مجلة (الصدى) الأسبوعية، ثم تصدر مجلة (دبي الثقافية) وأتولى موقع مدير التحرير بها لمدة ثمانية أعوام أصدرت خلالها (٥٧) عدداً.

- يتضح في كتاباتك اهتمامك الكبير بالسينما والفن التشكيلي، ما منشأ هذا الاهتمام؟ وما أهم المحطات التي توقفت فيها حين قراءتك تاريخ السينما والفن التشكيلي؟









من رواياته

– كما قلت لك، والدي كان علاقاً للأدب والفن، حيث شاهد في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي نجوم التمثيل في ذلك الزمن، سواء فوق خشبة المسرح أو على شاشة السينما، وكم حكى لي ذكرياته مع مسرحيات وأفلام يوسف وهبي، ونجيب الريحاني، وعلي الكسار، وحسين رياض، وفؤاد شفيق، وأنور وجدي، ومحمود ذو الفقار، وبدر لاما، وعزيزة أمير، وفاطمة رشدي، وأمينة رزق، وكوكا وغيرهم كثير، أما افتتانه بأم كلثوم وعبدالوهاب، فحدّث ولا حرج كما يقول البلغاء القدامى. ولك أن تعلم أن والدي هو الذي علم والدتي القراءة والكتابة، كما كان يصطحبها إلى حضور الصالون الثقافي، الذي كان يعقده المفكر الكبير سلامة موسى في فيلته بالفجالة.

لعب أبي وإخوتي دوراً في تثقيفي فكرياً واجتماعياً وفنياً

أما المدهش عندما أستعيد سيرة هذا الوالد الكريم، فيتمثل في كونه كان رساماً ماهراً جداً، ولكن باستخدام القلم فقط، وليس الألوان، فكم رسم لي وجوه المشاهير من سياسيين ونجوم فن وأدب، وكم رسم لي الأشكال المتنوعة للطيور والحيوانات، فكنت أحاكيه وأنا طفل لم يلتحق بالمدرسة بعد، ولا أملّ أو يعتريني الضجر أبداً، حيث أظل أرسم عشر ساعات من دون كلل أو ملل، هذا المناخ الأسري العاشق حتى النخاع للآداب والفنون والمعارف كلها، كان الحاضنة الأولى التي زرعت لي جناحين أطير بهما بسعادة، نحو عوالم السينما والرواية والفنون الجميلة.

أما بشأن المحطات المهمة في تاريخنا السينمائي فقد سجلتها في كتابي (السينما المصرية... ٥٠ عاماً من الفرجة) الذي سيصدر قريباً جداً من (دار كُتّاب للنشر) بدبي. وبخصوص الفن التشكيلي فعندي كتابان، الأول: (ملامح وأحوال... قراءة في الواقع التشكيلي المصري) الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٠، وكتاب (تاريخ الرسم الصحفي في مصر) الذي فاز بالجائزة الأولى في مسابقة جائزة أحمد بهاء الدين في دورتها الأولى، وقد صدر عام ٢٠٠٢.

- صدرت أولى رواياتك (أزمنة من غبار ٢٠٠٩) بعد رحلة طويلة مع الصحافة، هل كان لتلك الرحلة تأثير في عملك الروائي الأول؟ وكيف تلقاه النقاد؟

– بكل تأكيد أفادتني الصحافة كثيراً عندما ولجت عالم الأدب، ليس في عملي الأول فحسب، وإنما في كتاباتي ورواياتي كلها، ذلك أن الصحافة تستهدف إيصال المعلومة أو الرأي بأقل الكلمات الممكنة وأدقها، لأن المساحة في الصحيفة الورقية محدودة مهما كبُرت، الأمر الذي جعلني أحاول ألا تحتشد رواياتي بثرثرات لغوية لا ضرورة لها، أو إسهاب غير مفيد، وقد تلقى النقاد روايتي الأولى (أزمنة من غبار) بحفاوة أسعدتني كثيراً، فقد كتب عنها الأساتذة الأفاضل: من مصر أحمد عبدالمعطي حجازي، والدكتور صلاح فضل، وفريدة النقاش، ووائل السمري، ومن العراق الدكتور حاتم الصكر، والدكتور صالح هويدي، والدكتورة وجدان الصائغ، والدكتور عبدالجبار العلمي من المغرب، وغيرهم كثير، وأشهد بأنني استفدت كثيراً جداً من قراءات هؤلاء النقاد الكبار، وحاولت مراعاة تلك الملاحظات في رواياتي التالية، والحكم على نجاحي في ذلك يعود إلى الناقد الحصيف والقارئ الذكي.

- وصلت روايتك (العاطل) إلى القائمة القصيرة للبوكر العربية (٢٠١٢)، وفازت (الأزبكية) بجائزة كتارا الكبرى ٢٠١٦، ما تأثير الجائزة في المبدع؟ وما أهم ملاحظاتك على سياسة الجوائز العربية؟

– لا ريب عندي في أن الجوائز تشعل المنافسة، وتحرض الناس على التجويد والإتقان أكثر فأكثر، لا في مجال الأدب فحسب، وإنما في مجالات الحياة كلها، فإذا نظرت على سبيل المثال إلى شركات الهاتف المحمول، سترى بسهولة نتائج المنافسة الحامية بين هذه الشركات، حيث تحاول كل شركة، أن تخترع مزايا جديدة تطعّم بها هاتفها المحمول، الأمر الذي يستفيد منه المستخدم بطبيعة الحال. لذا يمكن القول بيقين كبير، إن الجوائز الأدبية بالغة الأهمية لتطوير الإبداع، سواء في الرواية أو الشعر أو غيرهما، مع ضرورة العمل على ترسيخ مفهوم النزاهة في عمل أي جائزة، وأظن أن ذلك يحدث بصورة كبيرة في الجوائز العربية المعروفة، فالنزاهة والشفافية والحياد عناوين صحيحة غالباً في تلك الجوائز.

- تُرجمت روايتك (العاطل) إلى الفرنسية، خطوة مهمة بلا شك أن نترجم أعمال المبدع إلى لغة أخرى واسعة الانتشار، كيف تم اختيارها للترجمة؟ وكيف ترى تلك الخطوة؟

– لقد تُرجمت لي بالفعل إلى الإنجليزية والفرنسية رواية (الأزبكية) وصدرت الترجمتان في أكتوبر الماضي (٢٠١٧) عن جائزة كتارا للرواية العربية، أما (العاطل) فقد لفتت انتباه باحثة فرنسية ذات أصل مصري، تقيم بباريس اسمها عائشة جلال، حيث تواصلت معي وقررت تحضير ماجستير عن الرواية في المعهد القومي الفرنسي للحضارات الشرقية بباريس، وبالفعل قدمت تحليلاً رائعاً للرواية، مع ترجمة فرنسية لعدد من فصولها، ونجحت بالفعل ونالت درجة الماجستير في ديسمبر الماضي مع توصية بتكملة ترجمة الرواية، ومن أسف حالت ظروف في اللحظة الأخيرة، دون حضوري المناقشة بباريس، لكني سعدت كثيراً بهذه الخطوة، حيث ينبغي أن نسعى لترجمة إبداعاتنا إلى اللغات الحية في العالم، مثلما نطالع ما يكتبه

بعد تخرجي في كلية الفنون الجميلة عملت في الصحافة الثقافية في مصر والإمارات

استفدت من مهنة الصحافة في توجهي نحو الرواية وبناء أسلوبي المتفرد فنياً


الروائي ناصر عراق

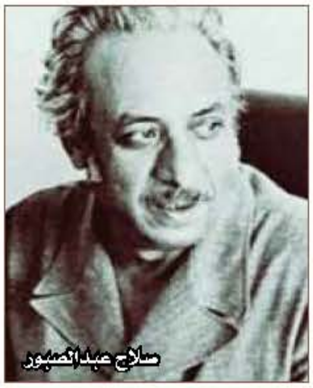
أدباء أوروبا وأمريكا الجنوبية والصين مترجماً إلى لغتنا العربية، لذا أطالب دور النشر لدينا بالاهتمام أكثر بترجمة الأعمال المتميزة، التي تصدرها وتعمل بجدية على ترويجها عالمياً.

- ضمن مشروع (إعداد المؤلفين الشباب) الإماراتي وقع عليك الاختيار لتدريب شباب الكتاب بالإمارات على كتابة الرواية، ما تفاصيل هذا المشروع؟ وما مدلوله لديك؟

– يمكنني القول إنها كانت تجربة مهمة ومتفردة وجديدة، حيث تقدم أكثر من خمسين شاباً وفتاة من أبناء الإمارات لحضور برنامج التدريب، وأجريت لهم اختبارات أولية، ثم اخترت منهم (٣٢) شاباً وفتاة، ووضعت لهم برنامجاً عاماً، بالتعاون مع الهيئة الاستشارية للمشروع، على مدار ستة أشهر يتضمن قراءة وتحليل روايات عربية وعالمية مهمة، فضلاً عن إعطائهم القواعد الأساسية في اللغة العربية والنحو، ثم كلفتهم بالشروع في كتابة رواية. كل واحد منهم يختار ما يريد أن يكتبه، وكنا نراجع معاً ما يكتبونه، وأصححه لهم من حيث الأسلوب والحبكة واللغة. وبعد انتهاء البرنامج في مارس الماضي، أنجز أربعة من هؤلاء الشباب روايات كاملة وجميلة بالفعل، كما يواصل الباقون مشروعاتهم الروائية بجدية وإصرار، ومازلت على تواصل معهم، فهم بالنسبة إليّ صاروا بمثابة أشقائي الصغار، الذين يجب أن أظل مراعياً لهم، وبخاصة أن هناك الكثير من الشباب الإماراتي الواعد والموهوب جداً.

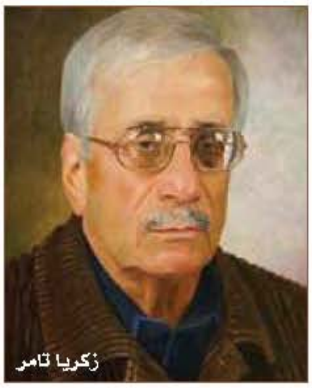
- (البلاط الأسود) أحدث رواياتك تغوص في عالم الصحافة بصراعاته، كيف استفاد ناصر عراق من خبراته وتاريخه الصحافي في هذه الرواية؟

– الحق أقول لك إن خبرات أكثر من (٣٥) عاماً مع الصحافة أفادتني كثيراً جداً عندما قررت كتابة (البلاط الأسود)، علماً أننا لا يمكن في مصر أن نفصل عالم الصحافة عن أجواء السياسة وصراعات المجتمع، لذا حاولت في (البلاط الأسود) أن أجدل عدة ضفائر مع تلك العوالم مجتمعة، والتي عاصرتها وعشت فيها وتفاعلت معها وانفعلت بها، ما جعل أحد النقاد، يصف الرواية بأنها صرخة احتجاج لكل ما هو فاسد وقبيح في مصر في ربع القرن الأخير، حيث تبدأ الرواية مع شتاء (١٩٩١) وتنتهي مع يوليو (٢٠١٣). وقد عملت في مؤسسات صحافية عديدة طوال الثمانينيات والتسعينيات، وخبرت أسراراً كثيرة، وتعرفت إلى شخصيات صحافية متنوعة، كل ذلك أفادني في تصميم بناء روائي قادر على خوض عباب بحر الصحافة المتلاطم الأمواج.


صلاح عبدالصبور


أحمد بهاء الدين


نجيب الريحاني


زكريا تامر

- ثماني روايات صدرت لك حتى الآن، أين أنت من القصة القصيرة؟

– لم أحلم قط أن أكون كاتب قصة قصيرة، برغم عشقي الشديد لها، وإعجابي بقصص يوسف إدريس وزكريا تامر ومحمد المخزنجي وتشيخوف وماركيز وغيرهم، ومع ذلك دعني أفشي لك سراً، وهو أنني كتبت أكثر من سبعين قصة قصيرة على مدار ربع قرن تقريباً، لم أنشر منها سوى واحدة فقط، وسبب كتابتي لها هو تدريب مهاراتي اللغوية وشحذ خيالي القصصي، من أجل هدف سام وعزيز وغال جداً، وهو كتابة الرواية، لذا لم أفكر قط في نشر قصصي القصيرة ولم أحاول.

- تعتبر أعمالك مجالاً خصباً للدارسين والنقاد، فهل استطاع النقد مواكبة تجربتك الإبداعية؟

– إلى حد كبير، فقد حظيت رواياتي كلها بقراءات نقدية عميقة ومتفردة أبدعها نقاد مرموقون، كما أن هناك نقاداً وباحثين نالوا درجات علمية أكاديمية، من جرّاء تقديم دراسات نقدية محكمة عن رواياتي، لكنني بصراحة أشفق كثيراً على نقادنا الأفاضل نظراً للكم الضخم من الروايات الذي تطلقه المطابع كل عام، ما يجعل مهمة متابعة هذا الإنتاج نقدياً أمراً بالغ العسر.

- ما الجديد الذي ستقدمه للقارئ خلال الفترة القادمة؟

– عندي رواية جديدة ستصدر في يونيو المقبل عن الدار المصرية اللبنانية، وعندي كتاب السينما المصرية، الذي سبقت الإشارة إليه، وسوف يصدر مع معرض أبوظبي للكتاب في نهاية إبريل (٢٠١٩)، وأعكف حالياً على كتابة رواية جديدة.

الجوائز الأدبية تشعل المنافسة بين المبدعين وتحرض على التجويد

أدعو بجدية إلى ترجمة أعمالنا الإبداعية إلى اللغات الحية في العالم



بهجت صميدة

هل نحتفل بيومها العالمي؟

في حب اللغة العربية

في أكتوبر (٢٠١٢) عند انعقاد الدورة (١٩٠) للمجلس التنفيذي لليونيسكو، تقرر تكريس يوم (١٨ ديسمبر) يوماً عالمياً للغة العربية، واحتفلت اليونيسكو في تلك السنة للمرة الأولى بهذا اليوم، وفي (٢٣ أكتوبر ٢٠١٣) قررت الهيئة الاستشارية للخطة الدولية لتنمية الثقافة العربية (أرابيا) التابعة لليونيسكو، اعتماد اليوم العالمي للغة العربية كأحد العناصر الأساسية في برنامج عملها لكل سنة.

ولم يكن هذا إلا تأكيداً لعظمة هذه اللغة واعترافاً دولياً بها وبأهميتها، وإن كنا نحن المتخصصين والمحبين للغة العربية، لم نكن في حاجة إلى مثل هذا الإعلان لنحبها، لكنه يأتي فرضاً لواقع حي داخلنا، وتوسيعاً لرقعته خارجنا؛ حيث تنبري العديد من المؤسسات الثقافية والدوريات والمجلات للحديث عن اللغة العربية في هذا اليوم، وربما في الشهر كله، وهذا مكسب للغة لا جدال، لكن تبقى الأهمية الحقيقية للغة ذاتها، حيث إنك ومع دراسات اللسانيات والمقارنات بين اللغات، تجد لهذه اللغة العبقرية بعض الخصائص والمميزات المهمة التي نحاول أن نطل عليها سريعاً في هذه السطور القليلة:

الخصيصة الأولى هي المساحة الصوتية العريضة لأصواتها ودقة مخارجها، فمثلاً نجدها تمتلك صوتي (الدال) و(الضاد) في الوقت الذي لا تمتلك فيه لغات أخرى سوى (D)، ونجدها تمتلك أصوات (الذال) و(الزاي) و(الظاء) ثلاثة أصوات مختلفة بثلاثة أحرف أو أشكال كتابية مختلفة، في حين أن الإنجليزية مثلاً لا تمتلك إلا حرف (Z) المقابل لحرف (الزاي) أما صوت (الذال) فلا تمتلك له حرفاً/شكلاً كتابياً وإنما تكونه من حرفين (TH)، ولا تمتلك أيضاً صوت (الظاء). وقس على ذلك تميز اللغة العربية بأصوات مهمة مثل (العين) و(الحاء) و(الضاد) و(الخاء) لا توجد في كثير من اللغات التي تحاول نطقها بأقرب صوت لديها وكذلك تحاول كتابتها إما بأقرب الحروف أو بتكوينات من أكثر من حرف مثل (KH) لنطق حرف (الخاء) أو (TH) لنطق (الذال) و(الثاء) بلا تفريق دقيق. وهذه المساحة الصوتية العريضة الواسعة للغة العربية، تجعلها قادرة على استيعاب ونطق بقية اللغات بسهولة، حيث يمكننا صب كوب تلك اللغات في وعاء اللغة العربية الواسع، بينما لا يمكننا فعل العكس، فمهما أتقن الأجنبي اللغة العربية؛ قواعدها ومفرداتها نعرف عجمته بمجرد السماع؛ لأنه لن يستطيع نطق (العين والغين والحاء والخاء والظاء) بالسهولة التي ينطقها بها العربي.

وربما يقول قائل: إن الإنجليزية مثلاً تمتلك حرفي (C) و(S) فأقول له: إن العربية تمتلك (ث) و(س) و(ص) ثلاثة أصوات بثلاثة

> **تمتلك مساحة صوتية عريقة وتتنوع طرق التعبير بين الجملة الاسمية والفعلية وتكثر فيها المترادفات والمتقاربات**

أحرف مختلفة النطق والدلالة، فـ(ثار) غير (سار) وغير (صار). أما (C) و(S)؛ فلم أجد فائدة كبيرة لحرف (C)، فهو إما ينطق (S) فلديهم حرف (S) وإما ينطق (K) ولديهم حرف (K) فلم أجد له فائدة كبيرة إلا في تركيبات بعض الأصوات الناقصة لديهم مثل (CH) لنطق صوت الشين. وذلك على عكس اللغة العربية التي تمتلك دقة كبيرة في مخارج أصواتها.

الخصيصة الثانية للغة العربية هي تنوع طرق التعبير بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، بما يتيح للمتكلم الاختيار حسب الموقف والمشاعر التي يريد توصيلها، وتتعدد أزمنة الأفعال في صيغة خاصة محددة وسهلة، لدرجة أنك تنتقل داخل المضارع بين الحاضر والمستقبل بحرف واحد فقط فتقول (أكلمك) و(سأكلمك)، وكذلك فكرة الضمائر واستخداماتها الدقيقة وتخصصها الدقيق ووجود الضمير المستتر، الذي يمكن الاستدلال به على أشياء كثيرة في طبيعة الفكر العربي، منها احترام الغائب وحفظ حقوقه، بل يتعدى الأمر عندي بمزيد من الحب إلى أن العقل الباطن لهذه اللغة يوجهك نحو الإيمان بالله، فاللغة ليست وعاء منفصلاً للفكر، فهي ليست كوباً تصب فيه الماء مثلاً، وإنما هي أشبه بعجين تضع فيه اللحم لينضجا معاً ويصيرا معاً (عيش بلحمة) كما نسميه في مصر.

الخصيصة الثالثة للغة العربية هي كثرة مفردات وألفاظ هذه اللغة، وتعبيرها بكل دقة عن كل شيء في الحياة فلكل معنى لفظ خاص دقيق، وهي تمتلك آلاف الجذور اللغوية والمترادفات أو المتقاربات لمن يرفض وجود الترادف، ما جعل بعض القدماء والمحدثين، يحصي عشرات الأسماء للسيف أو للأسد وغيرهما.. فالكلمات كثيرة ومتنوعة بين الاسم والفعل والحرف وغيرها.

الخصيصة الرابعة للغتنا العربية الخالدة تأتي في فكرة التشكيل سواء الصرفي أو النحوي، فالتشكيل الصرفي يجعل الكلمة الواحدة تنتقل عبر عدة معانٍ، قد لا تكون متقاربة على الإطلاق، فـ(عَظُم) غير (عظَّم) غير الأمر (عظِّم) غير المبني للمجهول (عُظِّم) غير الاسم (عَظْم) أو (عِظَم) وهكذا.. وهذا التشكيل والنبر وإن وجد بعضه في لغات أخرى، فهو يتميز في لغتنا بثراء منقطع النظير.

أما الإعراب؛ فكما يقول النحاة (الإعراب فرع المعنى) ولما كانت المعاني مختلفة كانت قدرة اللغة على اختراع الإعراب؛ ليتحدد المعنى بعلامة صغيرة، وإن كانت علامة الإعراب خطيرة، خاصة مع الحرية التي تمنحها اللغة للمتكلم بها في التقديم والتأخير، حسب المعنى الواقع في ذهنه، فمثلاً هناك فرق كبير بين جملة (ما جاء محمد إلا لزيارتي) وجملة (ما جاء لزيارتي إلا محمد) فبرغم تطابق الكلمات في الجملتين، فإن اختلاف موقع الكلمات أدى إلى اختلاف في الرسالة الواصلة، فالجملة الأولى تقصر سبب مجيء محمد على الزيارة فقط، فهو لم يأت للطعام أو النوم مثلاً. أما الجملة الثانية فتقصر الزيارة على محمد فقط، فلم يأت أحمد أو محمود مثلاً.

هذه بعض الملاحظات السريعة على لغتنا الخالدة تدفعنا لحبها أكثر وأكثر، وتضع على عاتقنا مسؤولية كبرى في نشرها وتوضيح جمالها (فالإنسان عدو ما جهل). بعض أصدقائي كان يعاني أعراض اكتئاب أو اقبالاً عليه، نصحته بالعلاج باللغة، وكنت أقصد الارتماء في أحضان اللغة، وكنت على ثقة أن اللغة ذاتها إذا أحبها صاحبها، فهي قادرة على هذا العلاج، بل هي قادرة على خلق حالة من البهجة، بشرط أن تسمعها وتقرأها بقلبك قبل أذنك وعينك، ودون أن تضعها موضع الاتهام أو الدونية، فهي أعز من ذلك كثيراً، ورحم الله حافظاً حين قال:

وسعتُ كتاب الله لفظاً وغايةً
وما ضقت عن آيٍ به وعظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة
وتنسيق أسماء لمخترعاتِ؟
أنا البحر في أحشائه الدر كامنٌ
فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

اليونيسكو اعتمدت ١٨ ديسمبر من كل عام يوماً عالمياً للغة العربية

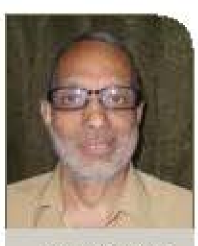
مسؤوليتنا كبيرة في الحفاظ على لغتنا ونشرها

لغتنا الخالدة لديها بعض الخصائص والمميزات التي تنفرد بها عن غيرها من اللغات



شاعر الحب والغزل ونوبل

بابلو نيرودا.. باع أثاث غرفته وساعة يده ليصدر ديوانه الأول



مجدي إبراهيم

بابلو نيرودا.. شاعر كبير ومناضل عنيد، كرّس حياته للدفاع عن المعذّبين في الأرض حتى آخر لحظة من حياته، ينتمي إلى الإنسانية كلها على امتدادها الشاسع والعريض، ظل مناضلاً عنيداً وفياً حتى آخر حرف كتبه بقلمه الحُرّ، ولم يُبدّد عبقريته وإبداعاته في جدل عقيم. كان نيرودا أول وأعظم شاعر أمريكي لاتيني، وفي اللغة الإسبانية على الإطلاق.. وكانت حياته نضالاً عنيداً، ولم يجبن أمام الوعيد وظل وفياً لما آمن به ووقف حياته عليه.

كان مولده في الثاني عشر من يوليو سنة (١٩٠٤م)، في برال، سمّاه أبوه في سجلات الدولة اسماً طويلاً هو (ريكارد واليسر نفتالي ويليس)، وأمه هي روزا بسوالتو كانت مدرّسة في مدرسة القرية الابتدائية، أحبّت الشعر وكتبته لروعة الطبيعة التي عاشتها في قرية برال بجنوبي شيلي الغنية بالكروم، وظل يتغنّى دائماً بهذه الأرض التي وُلد عليها وبالرجال الذين عمروها ودافعوا عنها.

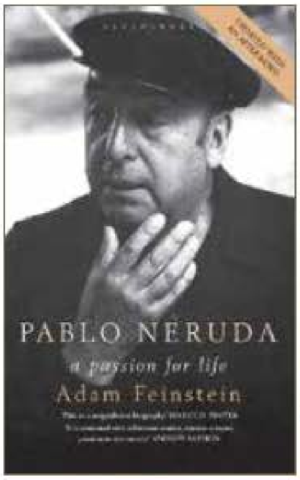
وليس لنيرودا ذكريات عن أمه التي اختطفها الموت مبكراً، وبعد سنين عديدة عاد يذكرها في كتاب اعترافات له عنوانه (ذكريات الجزيرة السوداء) فيقول:

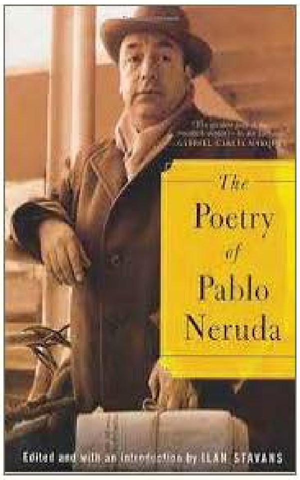
أنا لم أعد أذكر لا مناظر الطبيعة ولا الأيام
لا الوجود ولا الأشخاص
أذكر الغبار الناعم فحسب، وطرف الصيف
والجبّانة التي حملوني إليها
لكي أري بين القبور حلم أمي..
ولأني لم أر وجهها
ناديتها بين الموتى لكي أراها
ولأنها كبقية المدفونين الآخرين.. لا تُعرف،
ولا تسمع، لم تجب بشيء
وهناك ظلت وحدها، من دون ابنها
مولية متسللة بين أطباق الظلام!

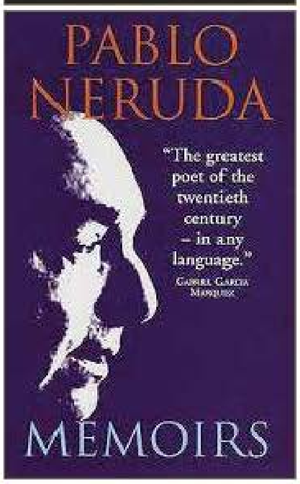
وكان الأب يُدعى خوسيه دل كرمن ريس ينحدر من أسرة مناضلة وعنيفة، وكان مزارعاً رديئاً وموظفاً في السكة الحديدية وتزوج ثانية، وكبر بابلو نيرودا ميالاً إلى الوحدة، يهرب من الجموع حزيناً شاحباً، وما إن أتم العاشرة من عمره، كتب قصيدة شعر طفولية وهو في المرحلة الابتدائية، بعدها تعرف إلى طفل أسود اللون كثّ الشعر من أصل إفريقي يُدعى نيكولاس جبين، يقول الشعر ويخصّ به المظلومين ويقوم بنفس الدور الذي سيلعبه في تشيلي، وصادق الشاعر لويس ثرونوا، وأعجب بالكاتب الإيطالي أميليو سيلجاري، الذي ذاع صيته برواياته عن المغامرات والكشوف، وبالروائي الفرنسي جول فيرن، المعروف بروايته العلمية ذات الخيال الواسع، وفيها تنبأ بكل ما يجري حولنا الآن من الغواصات والصواريخ وسفن الفضاء، وأغرم نيرودا بالروائي الكولومبي خورخي إسكاس، ومكسيم غوركي وديديروه وفيكتور هيجو وفيليب تريجو وبيوباروخا.

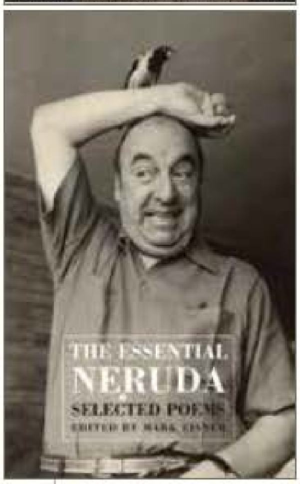
تجمعّ حول نيرودا أصدقاء كثيرون، وعشق قراءة الشعراء الفرنسيين، خاصة فيرلين ورامبو وبودلير، وعندما أتم الخامسة عشرة من عمره عام (١٩١٩م) نال أول جائزة أجنبية في مهرجان، وتعاقبت الجوائز، ونشر عدداً من القصائد تحت اسم جديد هو (بابلو نيرودا) مثل كثيرين من المبدعين، ومنهم جابريلا ميسترال الشاعرة التشيلية بدلاً من اسمها الحقيقي لثيلا جدوى الكياجا.

أراد نيرودا تكريم أديبين أحبهما: بول فيرلين، والثاني جان نيرودا.. اختار من الفرنسي اسمه الأول، والتشيكي اسمه الثاني، فكان منهما اسمه الجديد، والمدهش أنه وقع في حب الشاعرة الإسبانية جابريلا ميسترال، التي مات حبيب عمرها منتحراً، فانعكس الحزن في شعرها وبرعت في كتابة الشعر ومُنحت جائزة نوبل للآداب سنة (١٩٤٥)، وفي أحد المهرجانات لاحظت نظراته إليها من بعيد، فدعته أن يتقدّم لكنه ظل صامتاً وجاداً وابتعد مسرعاً، سألت عنه فقيل إنه شاعر يسمى بابلو نيرودا، لكنه خجول ومتردّد بطبعه، حاولت التقرّب إليه والسؤال عنه وأعارته كتبها الخاصة، ما كان له الفضل الأكبر في عمله الأدبي على امتداد حياته. وشبّ نيرودا وسط مشكلات وطنه الاجتماعية فوقف إلى جانب المضطهدين، وشارك في تحرير مجلتي الشباب والبيان، وظهرت قصائده للناس من خلالهما بتوقيع مستعار، وانضم إلى الحركة الفوضوية النقابية الطلابية، وفي ١٩٢٣ ظهر له ديوانه الأول شفقيات الذي باع من أجله أثاث غرفته وباع ساعته، وبعد شهور قليلة أصدر في ديوانه عشرين قصيدة حب وأغنية يائسة طُبع منه أكثر من مليون نسخة، وترجم إلى العديد من لغات العالم باستثناء العربية.









من أغلفة كتبه

كرس حياته للدفاع عن المعذبين ووقف إلى جانب المضطهدين

يكفي أن نقف عند أولئك الذين سبقوا نيرودا مباشرة، وتركوا تأثيرهم فيه وفي معاصريه واضحاً، والذين جاوزا بعدهم: أي معه، وكان عليه أن يشقّ الطريق إلى جوارهم وأن يسبقهم فيما تلا ذلك من أعوام.. ثلاثة لعبوا دوراً مهماً في الحياة الأدبية في شيلي:

الأول: أندريس بيو (١٧٨١–١٨٦٥) وُلد

زفّ رئيس جمهورية تشيلي إلى شعبه شخصياً خبر فوزه بجائزة نوبل للآداب



جابرييلا ميسترال



بودلير



رامبو

في كراكاس عاصمة فنزويلا وعاش في لندن تسعة عشر عاماً، فتمكّن من الإنجليزية وأحاط بآدابها، ودعاه رئيس تشيلي بنفسه، وتميّز بالدفاع عن اللغة الإسبانية وسلامتها ودعا إلى التقاليد الكلاسيكية في الفن، وعاش في تشيلي سبعة وثلاثين عاماً.

والثاني: دومنجو فاوستينو الأرجنتيني (١٨١١–١٨٨٨م) بلغ رئاسة الجمهورية في الأرجنتين وعرف السجن والنفي.. عمل ساقياً في مقهى وخادماً وعاملاً في منجم، ثم مدرّساً وصحافياً ورحّالة، وكان يحذّر من إفلاس الصيغ المطروقة واستخدام قوالب الكلاسيكية.

والثالث الشاعر ربين داري (١٨٦٧–١٩١٦م)، وينتمي إلى نيكاراغوا.. كان ظاهرة أدبية فذّة، خرج على الرومانتيكية السائدة آنذاك، جاء إلى سنتياغو عاصمة تشيلي عام (١٨٨٦م) وعاش فيها، وديوانه أزرق مزيج من نثر رائع وأشعار جريئة مليئة بالصور والأوزان والمجازات البعيدة وحافل بالأساطير.

أما الذين تفتّحت عيونهم على نيرودا فثلاثة، أولهم بابلودي روكهة (١٨٩٤م)، وثانيهم جابرييلا ميسترال، وثالثهم فيثنتي هويدرو برو (١٨٩٣–١٩٤٨م) وهو يقف في الجانب المقابل لنيرودا اتجاهاً وفهماً لرسالة الشعر وطبيعته، وسيثير العواصف في وجه نيرودا، يتهمه بالسرقة مرة ويوزّع ضده المنشورات ليقلّل من قدره وقدراته، لكنه فارق الدنيا وأصبح نسياً منسياً، بينما ظل نيرودا عملاقاً حياً وميتاً، وكان نيرودا وجابرييلا ميسترال دائماً أكثر قرباً إلى الشعب والقيم الجوهرية لأمّتهما، وجعلا من صوتيهما متطوعين، وكانا يحسّان بالألم الراقد في أبعد أعماق الشعب الذي ينتسبان إليه.. أصبح نيرودا أكثر الشعراء شعبية في تشيلي، وبين أعوام (١٩٢٤ و١٩٢٧م) نشر نيرودا أغلب أعماله، ومنها: (صفحات من أدب أناتول فرانس) (محاولة الرجل اللا محدود) (المواطن وأمله– مشاركة مع الشاعر التشيلي توماس لاجو) (خواتم) (أغاني بداية جديدة) (شفقيات) (كتاب الأغاني الشك) (بيت على الأرض) (السيف المشتعل) (عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة) (العنب والعاصفة) (ومئة أغنية حب) ومسرحية (عُرس الدم).

وفي عام (١٩٧٢) مُنح نيرودا جائزة نوبل للآداب برغم تأخّرها عنه، وفي تقرير الأكاديمية السويدية وهي تختاره لجائزتها أنه صاحب أشعار تتمثّل فيها القوى الفطرية، وهي تعطي حياة للقدر وتجسيمها لأحلام القارة الأمريكية، واستقبلت الجماهير التشيلية منح نيرودا الجائزة باعتزاز كبير وحفاوة بالغة، وزفّ الرئيس التشيلي إلى الجماهير العاملة في وطنه الخبر قائلاً: (لقد مُنحت جائزة نوبل للآداب إلى مواطن من تشيلي.. إلى بابلو نيرودا، إن هذه الجائزة التي تدفع إلى عالم الخلود بواحد من رجالنا هي انتصار لتشيلي وشعبها، بل ولكل أمريكا اللاتينية.. وهذا التقديم العظيم ذو الدلالة كان يجب أن يناله نيرودا من زمن بعيد).

اختار اسم شهرته من أديبين أحبهما هما: بابلو فيرلين وجان نيرودا

أحب الأرض التي ولد عليها وظل وفياً لها ولوطنه حتى آخر حرف كتبه



نيرودا

أسئلة

محمد الفيتوري

عاشق الشعر والحرية



سلوى عباس

محمد الفيتوري شاعر من جيل الرواد الذين ساهموا في ترسيخ الثورة الأسلوبية التي حدثت لشعرنا العربي في أواخر الأربعينيات، تميز شعره بنكهة محايدة، خاصة وأنها مزيج من الصراع المر والسخط المتولد على شطط هذا العالم، يمضي في فضاء الكتابة بحثاً عن نقطة مضيئة، وسعياً إلى لحظة برق وكأنه امتلك ناصية الإبداع، فراح يجول ويصول في ردهاتها ممتشقاً قلماً للحب الإنساني الكبير وللحرية.. بقي على قناعاته السياسية ولم تغيره التحولات الكبيرة وحالة الإحباط والتردي والانكسار، بل زادته تمسكاً بفكره التحرري.

شاعر محب للآخر، حباً يعكس حبه الكبير للحياة، لا يتنكر لصديق ولا يحابي على حساب قناعاته، عرفناه من خلال قصائده التي شكلت حلم عمره ليمتشق القصيدة سلاحاً في مساحة كبيرة من الحرية، فنقرأ فيها الجرأة والرؤية الجديدة والمتجددة، كما نقرأ فيها بعضاً من أجوبة لأسئلة تلح علينا.. أسئلة عن الحياة، والوجود، والوطن، وقضايانا المتناثرة.. كان دائماً يشحذ همم الجيل بأن القادم من الأيام أجمل وأكثر رحابة وحرية، كان متفائلاً بمستقبل الأمة وبجندها المستميتين في الدفاع عن وطنهم، هذا الوطن الذي كان يغمس قلمه في وجدانه ليكتب عن آلامه وآماله، أحلامه وتطلعاته وجماله المستباح.

كان الفيتوري شخصاً منتمياً لإنسانيته قبل انتمائه لأية قيمة أخرى، وكان مؤمناً أن الحوار والاختلاف مع الآخر هما الجوهر في فكره، وهما الطريق إلى التوافق، فكان يصوغ للآخر رأياً يفتح الباب لسجال ثقافي مديد الأبعاد متمسكاً بمبادئ هي الأولى في الحياة، وبعدها يأتي أي شيء.. تلك المبادئ كان ينسجها كل يوم بصيغة جديدة تبعد عنها مواتها ونمطيتها لتشع بروح جديدة في فضاء الشعر والمعرفة، حيث قدّم إبداعاً متفرداً عبر مشروعه الأدبي الذي صاغه برؤية متكاملة ومنسجمة، وهذا دليل على صدق تجربته الإنسانية أولاً، والأدبية ثانياً، رؤية حملت هموم وطن، وهموم الناس في وطنه

«الانتماء للإنسانية كقيمة كبرى والحوار والاختلاف مع الآخر هما الجوهر في فكره»

وكان الفيتوري يرى أنه على الإنسان أن يكون مخلصاً لتجربته وذاته في أفق الانتماء الحضاري، وغالباً ما كان يردد: (أنا لا أستطيع أن أخلع نفسي من انتمائي، حريتي تمارسها ذاتي ولكن في إطار انتمائي الحضاري والفكري والوطني والتراثي، وهذا كله يأتي مصهوراً في بوتقة التجربة الإنسانية التي تخرج كل ذلك بخلفية شعرية). ولكن رغم سنوات الاغتراب الطويلة التي عاشها، بقي الوطن ذاكرة مفتوحة على الحلم في روحه تعكسها قصائده بكل تفاصيلها.

ومن يتمعن في شعره يقرأ عشقه لحالة الخوف واللحظات اللا إنسانية التي عاشها في مسيرة حياته، لأن هذه الحالات هي التي جعلته يدرك معنى أن يكون شاعراً وأن يكون إنساناً، وهذه الإنسانية تظهر جلية في أعماله، فنراه يفتح قلبه ليستوعب كل الناس من حوله، حتى أصبحت قصائده سجلاً وديواناً لكل أشكال الحركة المعاصرة بكل تداعياتها وإشكالاتها، وكأنما سكنت روحه ثنايا شجر النيل التي ظل متشبثاً بها حتى لحظته الأخيرة، إذ يقول:

(سأرقد في كل شبر من الأرض/ أرقد كالماء في جسد النيل/ أرقد كالشمس فوق حقول بلادي/ مثلي أنا ليس يسكن قبراً)

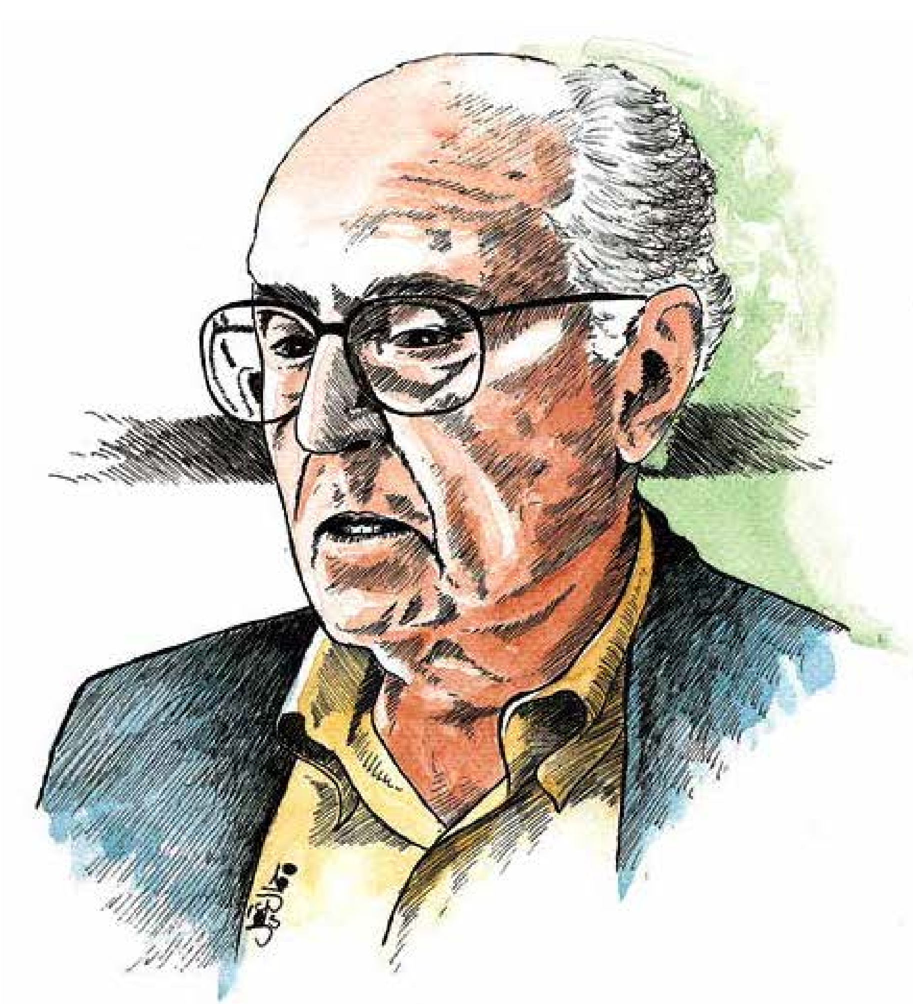
كان الفيتوري مؤمناً بانتصار الإنسان لقضيته الأهم، ويرى أن أجمل تجربة أعطته إياها الحياة في مراحل حياته هي تجربة الإيمان بالنفس.. وفلسفته في الحياة هي أنه كلما كان شريفاً في مواقفه، كان بعيداً عن المطامع الشخصية، ومستغرقاً في آلام أمته متوحداً معها منصهراً فيها.

في بداية تجربته الشعرية واجهته مشكلة تمثلت بتحطيم الحواجز القائمة بين لغة القاموس ولغة الناس، بين موسيقا الكلمة وموسيقاهم النفسية، بين أحاسيسهم وأحاسيسه، كان يسعى لأن يكون أكثر قدرة على التفجر باستمرار من خلال معطياتهم الإنسانية، وأن يقترب من مصادر إلهامهم كلما أمكنه الاقتراب كما كان يرفض أن يصنّف داخل قالب معين أو يوصف بصفات تتجاوز قصيدته، كأن يوصف بالشاعر الحديث، مؤكداً أنه مجرد إنسان قُدر له أن تكون الكلمة سلاحه، والنغمة وسيلته إلى قلوب الآخرين، وأن تكون العلاقة بينه وبين الكائنات من حوله هي علاقة الكلمة بالكلمة مع كل ما يتداخل في هذه العلاقة من صور وأفكار ومعطيات.

ومن هذا المنطلق والإيمان بأن الشعر هو الشعر، وأن الشاعر هو وحده الشاعر، وكان يؤثر أن يظل أمام نفسه وأمام الآخرين كما هو، مجرد شاعر، وقد تكون هناك نقطة دقيقة بحاجة إلى شيء من الإيضاح، وهي المدارات النفسية والاجتماعية والإنسانية التي تحوم حولها أفكار قصائده وأحاسيسه كشاعر، فهو شاعر يعيش تجارب عصره ويرفض أن يرى نفسه أو يراه الآخرون منعزلاً عنها، فلكل عصر تجاربه الفنية، كما أن لكل عصر قضاياه ومشكلاته وتحدياته الخاصة، حسب قوله

في مجموعته (ابتسمي حتى تمر الخيل) نلمس انتماءه للمرأة التي احتلت المكان الأرحب في شعره، كانت بالنسبة إليه جسره إلى الآخرين، وهمزة الوصل بينه وبين العالم، وعندما يُسأل عن علاقته بالمرأة كان يجيب: (هي روحي ممتدة ومتعانقة مع أرواح الناس خارج الجسد، المرأة ليست بالنسبة إلي ذلك الكائن الجميل أو الدميم.. لذلك لا أستطيع أن أكتب إلا وأنا في حالة عشق، ولا أن أعيش حياتي إلا وأنا عاشق.. فأنا دائماً في حالة عشق.. حالة العشق عندي تختلف، وحين أصبح عاجزاً عن العشق سأنتحر)

في الشهر الرابع من عام (٢٠١٥)، توقف قلب الشاعر الفيتوري عن النبض لينضم إلى قافلة المبدعين الراحلين، لكن آثاره ستزداد مع الأيام جلاءً ووضوحاً، وستبرز أهميتها، وسيُنظر إليها على أنها شهادة حقيقية على المرحلة التي عاشها، فقد رحل بحكم قانون الحياة وصيرورتها، لكنه رحيل الجسد وبقاء الروح نبتة خضراء مورقة في أجيال تمثل الامتداد لرسالته وتجربته.



من الهندسة الكهربائية إلى عالم الأدب والنقد

إيهاب حسن.. وسؤال ما بعد الحداثة



د. بهيجة إدلبي

لم يبتعد كثيراً حين هجر الهندسة الكهربائية إلى الهندسة الأدبية، عن طاقة الذات وفاعليتها في هندسة الوجود في الحلم، والحلم في الوجود. ثمة علاقة جدلية بين هندسة الطاقة في العالم الموضوعي وبين هندسة الطاقة في العالم الذاتي، وهنا تكمن فلسفة الرؤية التي تستجيب لها الذات المبدعة في تحديد إحداثيات تشكل المعنى، عبر التناغم والتجاذب المتبادل في الطاقة بينها وبين الكون.

ولا نريد أن نستغرق في هذا المجال الروحي، الذي يشكل أكثر المجالات التي تستجيب لها عوالم الإبداع، في تفسير طاقة الذات المبدعة وتحولاتها الإبداعية، في الكشف عن إيقاعية التواصل والاتصال بين الذاكرة الكونية، والذاكرة الفردية، وإنما هي إشارة إلى مساحة الغموض التي تتحرك فيها ذات المبدع، لاكتشاف الموجة الكونية التي تحقق لها هذا الانسجام والتناغم التام.

ربما هذا التناغم هو ما يفسر التحول المفاجئ لدى إيهاب حسن، من الهندسة الكهربائية إلى عالم الأدب، وكأنما هو اكتشاف لتلك الموجة التي انسجمت معها ذاته، فهجر الهندسة كممارسة مهنية من دون أن يهجرها كفلسفة هندسية، ليدخل في فلسفة الهندسة الأدبية والفكرية التي وسّعت رؤاه، ووسعت فاعلية الذات المبدعة في اختيار رنينها الإبداعي الموازي لرنينها النفسي والروحي.

وهو ما يفسر أيضاً هجرته المبكرة

١٩٤٦، من مصر مسقط رأسه إلى أمريكا، باحثاً عن مساحة خاصة يستطيع فيها التغيير والنمو، ليكتشف السعة وانفتاح الوقت، متخذاً من العزلة دواء لمنفاه النفسي أو كما يقول: العزلة هي الدواء المطلوب لاحتضان المنفى النفسي وللاستمتاع بالتاريخ الشخصي المتغير والمتناقض.

احتل إيهاب حسن موقعاً متفرداً في المشهد العالمي، سواء على الصعيد الأكاديمي أو على صعيد البحث والدراسات والنظريات النقدية، باشتغاله على تأسيس رؤية نقدية مختلفة في الحداثة ومابعد الحداثة، فمنذ كتابه الأول (البراءة الراديكالية: دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة) عام (١٩٦١)، كما يرى صبحي حديدي وإيهاب حسن يجري سلسلة تنويعات على مبدأ نقدي متماثل، يرى أن السمة المركزية في الأدب الحديث (أو ما بعد الحديث في الواقع) هي العدمية الراديكالية في مسائل الفنّ والشكل واللغة. هذا، في عبارة حسن المألوفة، هو (أدب الصمت) الذي كان موضوع كتابه الثاني (أدب الصمت: هنري ميللر وصموئيل بيكيت)، ثم كتابه (تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي) ليقدم منجزاً نقدياً فائقاً ينوف على العشرين كتاباً ومئات المقالات والدراسات، تمحور معظمها حول مفهوم ما بعد الحداثة تفكيكاً وتحليلاً وتركيباً ورؤية، منها (دورة ما بعد الحداثة: مقالات في نظرية ما بعد الحداثة والثقافة ذوات في خطر: أنماط السؤال في الآداب الأمريكية المعاصرة شائعات التغيير: مقالات عن خمسة عقود سؤال العدم: مقالات مختارة البطل في الرواية الأمريكية وما بعد الحداثة).



ولم يقتصر هذا المنجز على النقد والدراسات والبحوث، وإنما شفع ذلك بمنجز أدبي إبداعي، كمجموعته القصصية (الطفل المُستبْدَل وقصص أخرى) وسيرته الذاتية والأدبية (الخروج من مصر: مشاهد ومجادلات من سيرة ذاتية) (التي استجابت إلى التجاذب بين السيرة الذاتية والتاريخ، حيث تختلط القصة بالتأمل في هذا العمل – حسب قوله – كما تختلط الشائعة والتدبر والتذكر، فليس من اليسير علينا في عالمنا الراهن رؤية أين يبدأ التاريخ وتنتهي السيرة الذاتية).

ومن المؤسف أن هذا المنجز الريادي لم يترجم منه إلا اليسير، بأقلام بدرالدين مصطفى أحمد، ومحمد سمير عبدالسلام، وصبحي حديدي، وغيرهم قليل، برغم أثره البالغ والواضح في المشهد الثقافي العالمي، حيث يشير الباحثون في الغرب قبل الشرق، إلى ريادة إيهاب حسن، في الكشف عن مصطلح ما بعد الحداثة، وأنه بالفعل من رسخ مفهوم ما بعد الحداثة وجعله أكثر استقراراً (حسب تشارلز جينكس وأن كتابه أدب الصمت هو الذي نبه جان فرانسوا ليوتار إلى أهلية مفهوم ما بعد الحداثة).

احتل موقعاً متفرداً في المشهد الأدبي والنقدي العالمي على الصعيد الأكاديمي

اشتغل على تأسيس رؤية نقدية مختلفة في الحداثة وما بعد الحداثة

لم يترجم من منجزه الريادي إلا اليسير برغم أثره البالغ في المشهد الثقافي العالمي


محمد سمير عبدالسلام


بدر الدين مصطفى أحمد


صبحي الحديدي

ينطلق إيهاب حسن كما يرى بدرالدين مصطفى أحمد (من فرضية مفادها خصوصية ظاهرة ما بعد الحداثة، من حيث ظهورها في الغرب نتيجة بعض التغيرات الاجتماعية والسياسية، التي أفضت في النهاية إلى تحول جذري في البنية الثقافية للمجتمع)، وكما يرى إيهاب حسن أن مصطلح ما بعد الحداثة يحوي عدوه داخله أي الحداثة نفسها، كما يعاني بعض اللا استقرار الدلالي مثله مثل العديد من المصطلحات التصنيفية، ما بعد البنيوية أو الكلاسيكية والرومانسية وهنا لا بد من الإشارة إلى الدقة النقدية في تحليل هذا المصطلح، حيث ميَّز إيهاب حسن بين مصطلح ما بعد الحداثية ومصطلح ما بعد الحداثة، ليعني الأول الإشارة إلى المجال الثقافي، خاصة الأدب، والفلسفة، والفنون المختلفة، متضمنة الهندسة المعمارية، بينما يعني الثاني مجال الجغرافيا السياسية.

فهو يضع ما بعد الحداثة كإطار عام بوصفها عملية عالمية، لا يفترض أن تتماثل في كل مكان على الإطلاق، كما أنها ليست شاملة، ويمكن تخيلها كمظلة واسعة، تقف تحتها مجموعة من الظواهر المختلفة، مثل ما بعد الحداثية في الفنون، وما بعد البنيوية في الفلسفة، والنسوية في الخطاب الاجتماعي، ودراسات ما بعد الاستعمار، ... ، وكذلك تضم الرأسمالية العالمية، وتكنولوجيا الاتصالات، والإرهاب الدولي، والاختلاط العرقي، والقومي، والحركات الدينية، كل هذه الظواهر تقع في سياق ما بعد الحداثة، من دون أن تكون متضمنة فيها بشكل سببي. وبالتالي كما يرى إيهاب حسن تتواءم ما بعد الحداثية كظاهرة ثقافية مع التقنية العالية، والمستهلك، وقيادة الأجهزة الإعلامية الاجتماعية. بينما تشير ما بعد الحداثة كعملية جغرافية سياسية عالمية، إلى ظاهرة كوكبية تفاعلية، يتخلل نسيجها القبلية، والإمبريالية، والأساطير، والتكنولوجيا، والهوامش، والمراكز هذه المفاهيم غير المتكافئة تخرج طاقاتها المتصارعة، في أغلب الأحيان على شبكة الانترنت.

ويبقى السؤال الأكثر إثارة وجدلاً الذي طرحه إيهاب حسن هو: ماذا يقع وراء ما بعد الحداثية؟ سؤال لم يجب عنه إيهاب حسن بشكل قطعي، لأنه مازال في عهدة الزمن، وفي عهدة التحولات الإنسانية والمعرفية، التي لا يمكن التكهن بها، مهما امتلكنا من اليقين العلمي والمعرفي، ومهما امتلكنا من طاقة الاستشراف المستقبلي.



إيهاب حسن

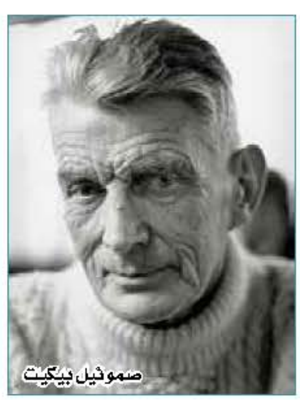


من مؤلفاته

يرى أن مصطلح الحداثة يحوي عدوه داخله أي الحداثة نفسها



هنري ميللر



صموئيل بيكيت

التجديد في الأسئلة الأدبية



أنيسة عبود

هل آن الأوان لعملية النسف الكلّي لمحتويات حديقة الفكر والأدب والفنون في الوطن العربي؟

هل بات دور (بلدوزر) فكري ضرورة حتمية مع المتغيرات التي تصيب العالم كله؟ ربما اليوم وقبل الغد،نحتاج إلى قطع الأشجار القديمة وزرع أشجار جديدة من أنواع مختلفة تتناسب والظرف البيئي والمناخي السائد. والأمر لا يقتصر على الأشجار بل يمتد إلى الأزهار والنباتات والمحاصيل الزراعية.. وكما يستنبط عالم الزراعة أنواعاً جديدة تتناسب مع التربة ومع الأحوال الجوية، فقد حان الوقت لاستنباط أصناف وألوان جديدة في الشعر والقصة والرواية عبر أساليب صادمة، مجددة، محتالة، وعبر لغة متفجرة، مشاكسة.. تمسك بتلابيب الزمن المتحول وتجبره على المكوث في أفكارها ومعتقداتها ومبادئها!

إذ كما تتعب التربة من تكرار المحصول الواحد لسنوات عديدة.. يتعب المبدع والقارئ معاً من تكرار الأسلوب ذاته والأفكار نفسها، وطريقة التقطيع والتوصيل واللعب بالأوزان والأشكال.

وبات علينا أن ندرك أن هذا الزمن يحتاج إلى سلعة جديدة، جاذبة وجذابة وغاوية لأن البضاعة المعروضة كثيرة إلى حد التخمة.. وهذه البضاعة عمرها عشرات القرون.. تعبت منها الكتب والمكتبات.. ونفر منها البياض لكثرة التكرار والتمسك بمعاطف الآباء والأجداد المقدسة، وكأن اختراع معاطف جديدة يمس بالقداسة والأصالة والكرامة.

لا أنكر أننا تدفأنا طويلاً بعباءات الأجداد.. وتأملنا أفكارهم بخشوع وهيبة ورهبة لدرجة أنها فقدت رونقها ودهشتها ورمزيتها، ولم يعد بمقدورها أن تعطينا أجوبة عن حيرتنا ولا خلخلة لثباتنا الدهري الطويل على رمزيتها.

كأنه حان الوقت لتكون هناك بدايات جديدة في القصة والرواية واللوحة والموسيقا والخطاب المعرفي بكامله.. بدايات لها شكل الابتكار والمخاتلة والتجديد والخروج على المكرر والثابت والمتحجر من بقايا التأويل والترميز والادّعاء.

بدايات تنسف، لتجدد وتطور، وتغير، وتشكل حديقة فكرية تتناسب وأجيال الإنترنت الذين كبرت المسافة بينهم وبين آبائهم. بدايات تتلاءم مع ما يصيب الروح من تصدعات العولمة، فتبهر وتضيء كواجهة بلورية تعرض أجمل الحلي وأذكى العطور.

لم يعد العالم يتقبل الأنماط التقليدية مهما تغنينا بها، ومهما أنشدنا لها الأشعار ورصفنا لها الساحات.. العالم تغير، وعلى الأنماط الأدبية والفكرية أن تجد طريقة وأسلوباً يتماشى مع هذا التغير وإلا سيكون الكساد (في مجتمع استهلاكي، متسارع لا وقت لديه للتأمل والتمحيص) هو المنتصر لكل سلع الأدب والفنون.

وأتمنى أن تتقبلوا كلمة سلعة؛ لأن كل مفردات العصر السياسية والفكرية والمادية، صارت سلعة وتدخل سوق العرض والطلب، وبالتالي تحتاج إلى التجديد وإلى الدعاية والإعلان والترويج، فلا عيب أبداً أن نروج لفكر بناء متجدد.. وليس انتقاصاً من تاريخنا الأدبي العريق، إذا ما سعينا لكتابة تاريخ جديد يعطي بعض الأجوبة عن أسئلة الراهن، بدءاً باليومي وحتى المستقبلي.

لكن، هل نمتلك في الوطن العربي الأدوات المعرفية والثقافية، التي تساعدنا على التجديد والتغيير، أو إعادة الإنتاج والتدوير للفكر القديم؟

هل لدينا القدرة على التحدي والمجابهة والعراك مع الأشكال التقليدية المتجذّرة والراسخة في الذاكرة الجمعية لمجتمعات نصف بدائية؟

إن تغيير النمط السائد ليس بالأمر السهل أبداً وليس بمقدور كل المبدعين.. بل إن فكرة التجديد وحدها، تحتاج إلى محاولات كثيرة، وإلى تشييد تراكمات عميقة.. قد تفشل في مجتمع تقليدي تحكمه العادات والتقاليد والقيم الموروثة، وقد تنجح بشكل جزئي، لأن المجتمع العربي يقدس ماضيه ويعتقد بأنه قادر على إعطاء كل الأجوبة، لذلك يحاول استعادته كلما مرّ عليه الزمن. بل هو يعتبر أن استرجاع الماضي والعيش معه من أول أولوياته وواجباته، فكيف نقنعه بالتخلي عن ماضيه الذي يحفظ ذاكرته الأبوية؟

إن التجديد في الأدب كما التجديد في طريقة الأكل والثياب والديكور. مع فارق العمق والتجربة والدلالة.. لكن دائماً يحدث التصادم مع الجديد إلى أن يثبت حضوره وجدواه، وهذا يحتاج إلى صبر طويل في عالمنا العربي.

والمجدي الآن أن نفكر بأساليب جديدة للكتابة، مهما كانت العواقب والأفكار التي ستلبسها الكلمات أو الأسلوب. وكلنا يعرف مجلة شعر وقصيدة النثر وما فعلته من انزياحات وخلخلة للواقع الراكد الذي كان سائداً. لكن اليوم باتت (شعر) من الماضي وبات لزاماً على المبدعين البحث والابتكار والتجديد لتجاوز (شعر) وغيرها من المرتكزات الفكرية والجمالية، التي عمرت طويلاً في ثباتها وخمولها بينما العالم يتغير.

يليق بنا أن نحاول ونتغير ونجرب ونبتكر، من خلال لغة فاعلة وكتابة جديدة ومجددة، تدخل نادي العالم الثقافي الجديد.

نعم آن أوان البلدوزر الفكري لنسف المكرر، الذي لم يعد يقدم لنا ما يدهشنا وما يجيب عن أسئلتنا! فالزمن الحالي يطرح أسئلة جديدة، ويحتاج إلى كتابة جديدة قادرة على البحث والتنقيب عن أجوبة غير مكررة.

نحتاج إلى التآلف مع المتغيرات ونعمل بجدية على استنباط ألوان جديدة في الأجناس الأدبية العربية



د. عبدالعزيز المقالح

عدّ نفسه الغريب في وطنه

زكي مبــارك
الأكاديمي الأديب

صفة (الغريب) الواردة في العنوان ليست من اجتهادي، لكنها وردت على لسان زكي مبارك، أو بالأحرى على لسان قلمه في معرض حديثه عن المرارة، التي عاناها في حياته وفي وطنه، وما لقيه من عنت المتنفّذين في الجامعة المصرية وخارجها، أولئك الذين وقفوا حجر عثرة في طريق حصوله على المنصب العلمي الذي يستحقه، وعلى مورد العيش الذي يليق به. وقد جاءت الصفة المشار إليها على النحو الآتي: (فقد تهاوت بنا مظالم الحياة وكنا لا نعرف ما الوطن؟ وما فراقه؟ إذ كنا في بلادنا غرباء، والمظلوم في وطنه غريب).

وهو هنا يتحدث عن نفسه بصيغة الجمع لا بصيغة المفرد، ويكشف بطريقة غير مباشرة عن أسلوبه في تعظيم نفسه وتفوقه على من سواه من الأكاديميين، وهو الأمر الذي أوقعه في الظلم الذي يشكو منه، كما يؤكد ذلك عدد ممن يمكن اعتبارهم أصدقاءه، فقد كان بلا أصدقاء كما يقول ذلك عن نفسه، نتيجة لمحاربته للكبار والصغار ضمن من يعملون داخل الجامعة وخارجها، ولإصراره على وصف نفسه بالدكاترة بعد حصوله على ثلاث درجات دكتوراه، ما جعله لا يعرف التواضع قط.

ومع كل هذه التصرفات أو الحماقات التي يرتكبها، لم يكن يستحق ما ناله من إهمال وتجاهل ومحاربة في لقمة العيش. ومن المحزن أن الجامعات العربية خارج مصر، لم تكن قد ظهرت ليختار الالتحاق بواحدة منها، ولم يكن في العراق يومئذٍ، وهو في مقدمة الأقطار العربية اهتماماً بالتعليم، سوى كلية دار المعلمين، التي استضافته أستاذاً ووجد فيها وفي العراق كله الكثير من الترحيب والاحتفاء، وهو ما جعله يطيل الثناء على عرب العراق، ويشدد على عمق الصلات بين أبناء الأمة العربية، وأن الشعور القومي غالب على كل ما هو دونه من الانتماءات الإقليمية والطائفية. وهنا تبقى الإشارة إلى حقيقة أن زكي مبارك لم يكن – في الأول والأخير – سوى شاعر تمكنت الشاعرية من رؤاه، واستحكم الخيال في كثير مما يكتب، ومع الشاعرية والخيال تتراجع إلى حد كبير ضوابط الموضوعية، وذلك ما أخذه عليه كبار الكتاب، الأكاديميون منهم خاصة. ويبدو أنه لم يكن قادراً على كبح شاعريته أو القبول بالتصالح مع نفسه ومع الآخرين، كما كان أبعد ما يكون عن التكيف مع الأوضاع ومع الناس.

ومن الإشارات العابرة والدالة على أسباب معاناته تلك، التي وردت في كتابات بعض من كانوا أصدقاءه، وفيها إشارة إلى ما يسمى في علم النفس شذوذ العباقرة، وكان ذلك الشعور وراء حصوله على ثلاث درجات دكتوراه،

> **في كتاباته يتجلى الباحث الأكاديمي الملتزم بقواعد البحث العلمي ودقة المنهج إلى جانب نزعته الوجدانية**

وكانت واحدة منها تكفي لإثبات وجوده على الساحتين الأكاديمية والأدبية، فقد دفعه الحصول على كل تلك الدرجات العلمية إلى التباهي والشعور بالعظمة والإحساس. وإذا كانت – كما قال – كلمة واحدة من طه حسين أخرجته من الجامعة إلى الشارع ومنعته من دخولها ثانية، فإن مسؤولية ما حدث له يعود جزء منه عليه هو لا على طه حسين، المشهود له بالإخلاص للوائح الأكاديمية، وهو الذي عانى كثيراً تدخلات السلطة الحاكمة، وما خروجه من الجامعة إلاَّ لتمسكه بالتقاليد الجامعية ورفضه أي تدخل في الشأن الأكاديمي.

وأدّعي أنني قرأت كل كتب زكي مبارك، وتوقفت طويلاً وباهتمام عند ثلاثة منها، هي: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، والتصوف الإسلامي بين الأدب والأخلاق، وكتاب الأخلاق عند الغزالي، وقد نال درجة الدكتوراه من السوربون عن كتابه الأول (النثر الفني)، ونال عن الكتابين الثاني والثالث درجتي الدكتوراه من جامعة القاهرة. وفي هذه الكتب الثلاثة، يتجلى زكي مبارك الباحث الأكاديمي الملتزم بقواعد البحث العلمي ودقة المنهج، مع استمرار النزعة الوجدانية التي أخذها عليه أساتذته الممتحنون في السوربون، كما تحدث عن ذلك في مقدمة كتاب النثر الفني قائلاً: (أذكر، أولاً، أن في هذا الكتاب عيباً سجله الأساتذة في جامعة باريس، وهو النزعة الوجدانية، وقد اعتذر عني المسيو ما سينيون، يوم أداء الامتحان في السوربون. فذكر أني شاعر، والشعراء لا يستطيعون الفرار من نزوات الوجدان).

وقد بدت هذه النزعة أكثر وضوحاً في مقدمات الكتب الثلاثة المشار إليها آنفاً، وفي مقدماتها على وجه الخصوص. ولعل مقدمته لكتاب (النثر الفني) النموذج الأكثر دلالة على هذه النزعة وسواها كالمبالغة والتباهي، وهنا الفقرتان من هذه المقدمة، الأولى تقول: إن هذا الكتاب أول كتاب من نوعه في اللغة العربية، أو هو – على الأقل – أول كتاب صُنف عن النثر الفني في القرن الرابع، فهو بذلك أول منارة أقيمت لهداية السائرين في غيابات ذلك العهد السحيق. أما الفقرة الأخرى فهي قوله: ولن يستطيع أي مؤلف آخر، مهما – اعتز بقوته – وتعامى عن جهود من سبقوه، أن ينسى أنني رفعت عن طريقه ألوفاً من العقبات والأشواك. وهل يمكن الارتياب في أن مؤلف هذا الكتاب هو أول من كشف النقاب عن نشأة النثر الفني في اللغة العربية، وقهر المستشرقين ومن لفَّ لفهم؟!!

أما بقية كتبه الأخرى فقد لعب الخيال فيها دوراً بالغ الوضوح، باستثناء كتاب (الموازنة بين الشعراء) الذي يجمع بين المنهجية والنزعة الشعرية؛ وهو كتاب ممتع تمحورت محتوياته حول دراسة التفاعل الإبداعي عند بعض شعراء القصائد المسماة بالمعارضات أو التعالقات.

ولزكي مبارك كتاب عن اللغة العربية عنوانه (اللغة والدين والتقاليد) وهذا الكتاب، إلى جانب جرأته، يعد خلاصة صلته الطويلة باللغة العربية، فقد كتبه في أواخر حياته مثيراً بعض الأسئلة، التي صمت عن إجابتها علماء اللغة قديماً وحديثاً.

وتجدر الإشارة إلى أن كتاباته الصحافية، قد تميزت بالعمق والوضوح والتزام الفصحى، وكان متابعو تلك الكتابات من عامة القراء أضعاف من يتابعون الكتابات الركيكة، أو تلك التي تتوسل إرضاء القارئ العام بالتبسط الساذج، وقد نجح في تطعيم كتاباته بأنواع من الطرائف وبالجرأة في طرح الآراء التي يخشى غيره الاقتراب منها. وفي حدود ما أعلم فلم يتم جمع كتاباته الصحافية ونشرها في كتاب أو في عدد من الكتب لكثرتها، في حين ظهرت عشرات الكتب، التي جمع فيها أصحابها ما نشروه من كتاباتهم الصحافية. وهذا واحد من الأسباب التي تشهد على ما لقيه هذا الأديب الكبير من تجاهل وإهمال في حياته وبعد مماته، وحتى بعد ظهور أجيال من الكُتاب والصحافيين الذين لم يكونوا طرفاً في خصوماته.

وصف نفسه بـ (الدكاترة) بعد حصوله على ثلاث درجات دكتوراه

لم يكن يستحق ما ناله من إهمال وتجاهل ومحاربة في لقمة عيشه برغم الأخطاء التي ارتكبها

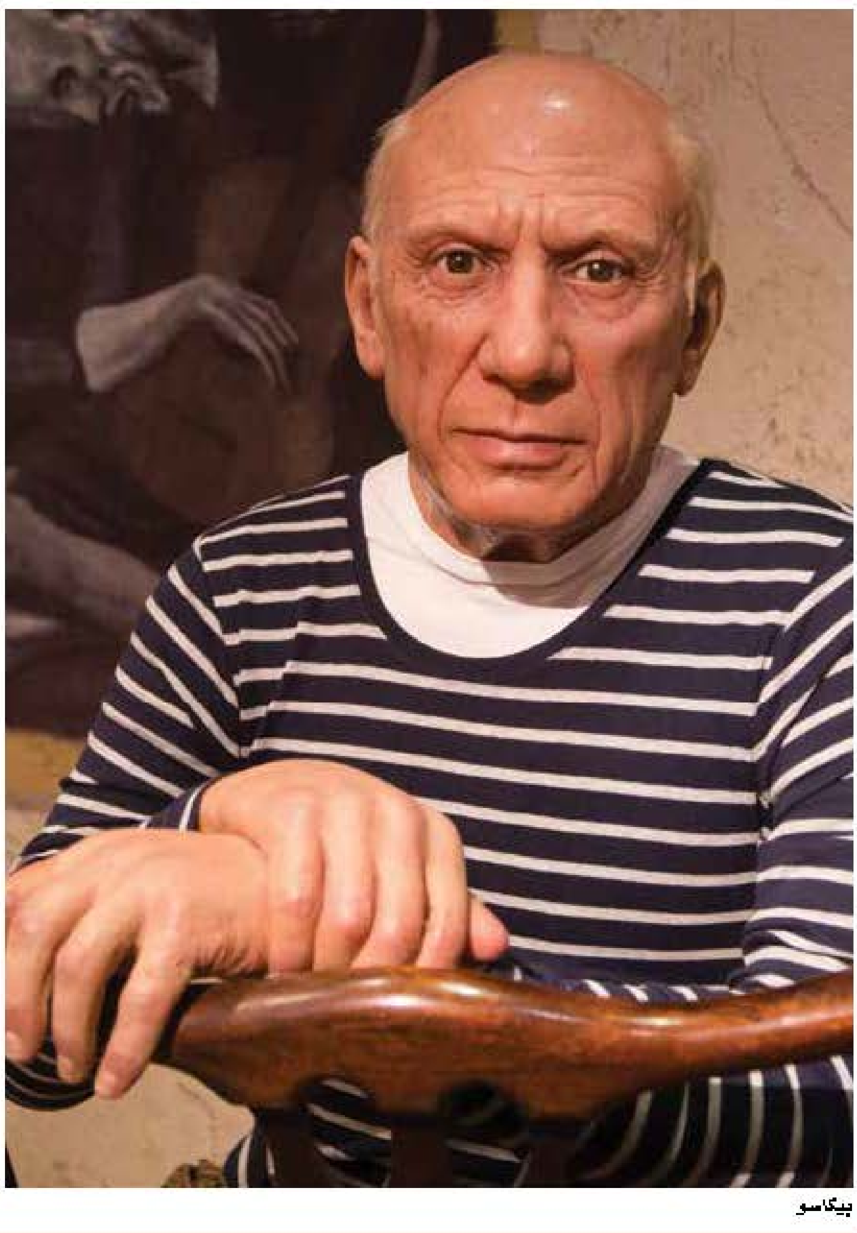
لم يكن قادراً على كبح شاعريته أو القبول بالتصالح مع الآخرين ما دفعه للتباهي والشعور بالعظمة والإحساس بالغبن

ملأ الدنيا بلوحاته ورسوماته ومنحوتاته

بيكاسو
شاعراً وكاتباً مسرحياً


ناجي العتريس

بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) واحد من أشهر رسامي العالم، ملأ الدنيا بلوحاته ورسوماته ومنحوتاته وبها عبر القارات، وجابت شهرته الآفاق، هذا ما يعرفه الجميع عنه.. ولكن قد لا يعلم الكثيرون أن هذا الفنان كان شاعراً وكاتباً مسرحياً.



بيكاسو

إذاً الكتابة كانت تملك روحه وجوانحه، الأمر الذي دفعه إلى أن يقول هذا الكلام الذي أخبر به صديقه المصور. وقصته مع الشعر بدأت في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، أثناء تعرضه لأزمة نفسية توقف خلالها عن الرسم، وفي تلك الفترة حنّ بيكاسو إلى وطنه الأم إسبانيا، وشعر بعقدة الاغتراب حتى في باريس التي عشقها، وفيها كتب صفحات ظلت مطوية في كراسات، تناول فيها مشاعر الأبوة، فقد كتب عن ماري تيريز التي أنجبت له بنتاً فقال: (زهرة أكثر نعومة من العسل، ماري تيريز أذت نار فرحي).

وكتب عن الحب والحرب وعشقه لجويا الفنان، ووضع بيكاسو العناوين لقصائده ومنها: (صورة فتاة وثلوج تحت الشمس، وحلبة المصارعة والرغبة) وغيرها.. وكان بيكاسو يؤرخ لكل نصّ من نصوصه كأن ما يكتبه هو يوميات متتالية، وكان يعتبر نفسه كاتباً مثلما هو رسام ونحات، وظل مُقرَباً من الكتّاب وعوالمهم. كما أنه شارك (اللجنة الوطنية للكتّاب) في باريس في نشاطاتها المتنوّعة منذ عام (١٩٥٣). وكانت ماري لور برناداك، من أكثر الذين عملوا على إلقاء الضوء على بيكاسو الكاتب، وكرّست تسع سنوات من حياتها للغوص في محفوظات بيكاسو في المتحف، الذي يحمل اسمه في باريس، وعادت إلى المجلات التي نشر فيها الفنان بعض نصوصه، ومنها مجلة (دفاتر الفن). وقد اكتشفت عدداً من المخطوطات القديمة والخواطر التي بدت كأنها خطوط صينية وقصائد مزينة لرسوم تملأ هوامشها وحواشيها ودفاتر مليئة بالملاحظات والكتابات المختلفة.

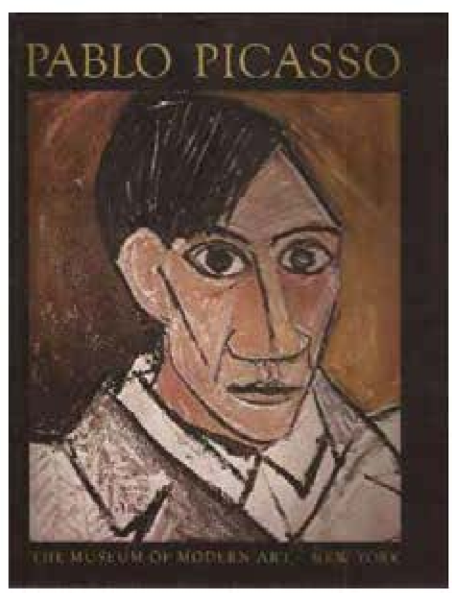
وفي العام (١٩٨٩) جمعت محصلة عملها في كتاب بعنوان (بيكاسو– كتابات) عن دار غاليمار في باريس يتضمن (٣٤٠) نصاً شعرياً وعملين مسرحيين، وهو بلا شك الكتاب المرجعي الأفضل لمؤلفات بابلو بيكاسو الأدبية. وتقول عن أشعار الفنان: (شعره حميم وخاص جداً ويخفي أشياء كثيرة؛ فهو يتحدث عن الحياة بحرية كاملة، ويحيل على حياته الخاصة وطفولته بجرأة عجيبة، ولا تغيب عنه

أحياناً الانطباعات السياسية. والأهم من ذلك أن هذه النصوص تكشف عما يساعد على فهم أفضل لبعض جوانبه الفنية، ومن أبياته التي يشاهد فيها نفسه عن بعد يقول بيكاسو:

كان نائماً في سريره/ يرى قدمه وحدها تطل عليه/ وفي الصفحة المقابلة ذات المربعات/ رأى العالم معكوساً/ توقف الرسم وتساقطت الكلمات/ نقطة.. نقطة.. نقطة../ وألصق المساء شفتيه على زجاج النافذة/ وخلع زيّه/ تحول الرسم إلى كلمات).

ومن الأمثلة الأخرى التي تختزل كتاباته النثرية والتي تعتمد السريالية مذهباً: (ولدتُ من أب أبيض ومن إناء ماء صغير من حياة أندلسية.. ولدتُ من أم هي ابنة لابنة كان لها من العمر خمس عشرة سنة وهي من مواليد مالاغا).

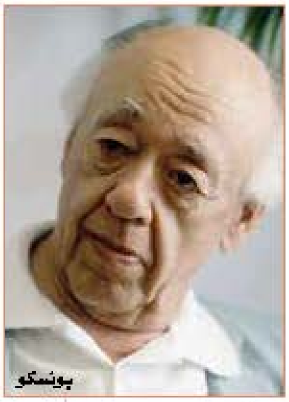
ومثلما كتب الشعر في فترات التوقف عن الرسم، كتب للمسرح أيضاً وله عمل بعنوان (الرغبة بشق الأنفس) وقام بتمثيل النص في بيته بعض أصدقائه، وكان من بينهم الفيلسوف الشهير جان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار، وألبير كامو. وفي عام (١٩٦٧) قام بإخراجها للمسرح جان جاك لوبيل، والمسرحية كما يفسرها النقاد غريبة لا تتضمن شاعرية تلقائية فحسب، وإنما تعرض لوحات يتحدث فيها الأشخاص بلغة متحررة من جميع الأعراف والتقاليد، تناقش حب القدم الكبرى للفطيرة، وغراميات القلقين البدين والنحيف، ولا تهمل المسرحية العالم الخارجي كما يشير الناقد أندريه بروتون بقوله: (إننا



نلمح في مسرحية بيكاسو أصدقاء الظروف العسيرة التي كانت سائدة في البلاد خلال شتاء (١٩٤١)، إنهما البرد والجوع اللذان عاناهما بيكاسو، وعاناهما الناس جميعاً، وتعالج المسرحية قضيتين مهمتين هما: «الجوع والحب»، وهما من الموضوعات الرئيسة التي عالجها الأدب الإسباني، وتعتبر المسرحية شاهداً على الحركة السريالية، وهي جديرة بأن تثير إعجاب الكتاب الطبيعيين، وبخاصة يونسكو).


البير كامو


جان بول سارتر

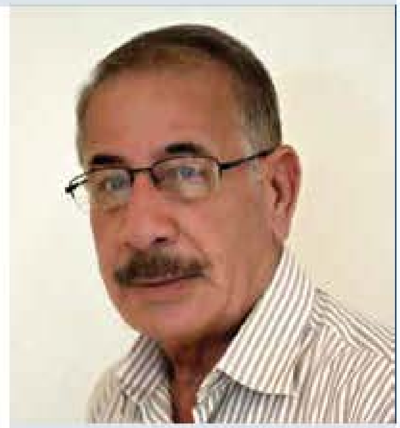

يونسكو


سيمون دي بوفوار

ويكتب بيكاسو مرة أخرى للمسرح مسرحية بعنوان (أربع فتيات صغيرات) تعد النقيض المعارض لمسرحيته الأولى، وكان الطابع السريالي الغريب فيها أكثر ترسخاً وتعتمد على جانبين متوازيين: الجانب الحركي والجانب الكلامي، وكلاهما لا يلتقيان إلا نادراً، والخط الحركي يدخلنا في عالم الطفولة الطاهر بما يحفل به من ألعاب، مثل: الرقص والجري والاستغماية.. ما يذكرنا بعالم الجنيات الأخاذ. وهنا لا نعجب من أن نرى المآسي والدموع، فهذه عنزة تقوم الفتيات بمداعبتها وملاطفتها ثم ذبحها، وهنا يظهر وسط المنصة حوض لتربية الأسماك، وفي المشهد التالي تظهر الفتيات في ضوء القمر، اثنتان تشعران بالرهبة من الليل، تقومان بالاستحمام في بحيرة والرقص مع العنزة التي تعود من جديد إلى الحياة في أجواء تحف بها النجوم والقمر والبلابل والصراصير والضفادع، ولا تكف الفتيات عن الضحك والغناء والكلام، بلغة تغدو تارة شاعرية أشبه بالنبات المتسلق، تتكلم الفتيات للتعبير عن الطبيعة بأسرها، وتتلاحم الصور بلا نظام أو ترتيب في عالم يصوغه بيكاسو من الإبداع والبراءة التي لا تحدها حدود عالم الأطفال.

كتب مؤكداً أن نتاجه ككاتب وشاعر سيوازي في أهميته نتاجه كفنان تشكيلي

له أشعار عن الحرب والحب والأبوة وألف عدة مسرحيات شاهدها سارتر ودي بوفوار وكامو



بدران المخلف

الترجمة بعمر اللغة

> شهد التاريخ العربي نهضتين الأولى في العهدين الأموي والعباسي والثانية بعد الحملة الفرنسية على مصر

تكاد الترجمة أن تكون بعمر اللغة، فقد رافقت الناس منذ أن تعارفت جماعاتهم وأخذت تنسج علاقات ما بينها، ذلك أنهم تكلموا لغات مختلفة منذ فجر التاريخ.

وشهد التاريخ العربي نهضتين: الأولى في العهدين الأموي والعباسي، وبدأت الثانية في القرن التاسع عشر، غبَّ اندحار حملة نابليون على مصر وبلاد الشام. وفي كلتيهما كانت للترجمة مكانة بارزة. فقد نشطت الترجمة منذ العصر الأموي، وكان رائدها خالد بن يزيد، الذي شجع على ترجمة العلوم الإغريقية، وأخذت شكلاً رسمياً بتعريب دواوين الدولة في عهد الخليفة عبدالملك بن مروان، واستمرت نحو نصف قرن من الزمن في كل من الشام ومصر والعراق وفارس.

لكن الترجمة بلغت أوجها في العهد العباسي بإنشاء بيت الحكمة في بغداد، الذي أسسه هارون الرشيد وازدهر في عهد المأمون. وقد عرف بيت الحكمة كثيراً من المترجمين لعل من أهمهم يوحنا بن ماسويه، وجبريل بن بختيشوع، وحنين بن اسحاق، وغيرهم.

ونقل المترجمون في ذلك العهد العلوم من اليونانية واللاتينية والفارسية، وكانوا يكافَؤون بوزن كتبهم ذهباً، وقد وضعت للترجمة في ذلك العهد قواعد لاتزال تحتفظ بأهميتها المنهجية الأكاديمية إلى وقتنا الحاضر. ولئن كان لبعض الباحثين موقف سلبي إلى درجة استحالة الترجمة لا سيما ترجمة الشعر، فإن هذا لم يقف عقبة عسيرة أمام المترجمين، وإن حالت إلى حدّ كبير دون ترجمة الشعر في ذلك العصر. وجميل هنا أن نذكّر بموقف الجاحظ من ترجمة الشعر الذي يتفق فيه مع من سبقوه، ومع كثيرين حتى في أيامنا هذه يقولون باستحالة ترجمة الشعر.

يقول الجاحظ في كتابه الحيوان:

«وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب لا كالكلام المنثور»

لكنه يتعدى ذلك إلى النثر أيضاً، فيقول:

إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده، ولا يقدر أن يُوفِيّها حقوقها، ويؤديَ الأمانةَ فيها، ويقومَ بما يلزمُ الوكيلَ ويجب على الجَرِيّ، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقِّها وصِدقِها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريفِ ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلفِ الكتاب وواضعِه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق، وابن ناعمة، وابن قُرّة، وابن فِهريز، وثيفيل، وابن وهيلى، وابن المقفع، مثل أرسطاطاليس؟

بدأت المرحلة الثانية مع حملة نابليون على مصر وبلاد الشام واندحارها، ومجيء محمد علي إلى حكم مصر، التي دشنت مرحلة النهضة الجديدة وعرفت منذ البداية الحاجة إلى الترجمة، فأنشأت دار الألسن التي أدارها شيخ المترجمين رفاعة الطهطاوي، وإذا كانت النهضة الثانية قد منيت بإخفاقات كثيرة في المجالين السياسي والاقتصادي، حيث وقعت مصر بالذات

تحت نير الاستعمار، وتبعتها معظم الدول العربية، من المغرب إلى بلاد الشام والعراق، إلا أن الترجمة واصلت مسارها المتصاعد، ربما لأسباب متناقضة. فالاستعمار عينه حاول أن يفرض لغته وثقافته، ما مكّن من ترجمة أشياء من آداب تلك البلدان، لكن الأمر في سوريا أخذ بعداً قومياً أبعد، فقد عزمت النخبة السورية على تعريب العلوم وتعليمها في جامعة دمشق باللغة العربية منذ عشرينيات القرن الماضي، وأخذت الترجمة في الوطن العربي تتطور بخطى خجولة أحياناً، وخطى سريعة أحياناً أخرى، لكن الخط البياني كان صاعداً على الدوام لأسباب مختلفة. فمن جهة تشجع الدول المهيمنة اقتصادياً على نشر لغاتها وثقافاتها، وهذا من حيث يدري أو لا يدري، فتح أبواباً ونوافذ للاطلاع على آداب وثقافات الشعوب الأخرى في أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا المترجمة إلى اللغات الغربية ؛ الإنجليزية والفرنسية والاسبانية. ثم جاءت العولمة التي قاربت بين البلدان، وجعلت الترجمة وسيلة لا غنى عنها للتواصل، إلى درجة غدت الترجمة بذاتها سلعة تنتجها آلات تتطور باستمرار تستطيع أن تلبي حاجات المستهلك اليومية إلى الترجمة (الترجمة الآلية).

وهنا لا بد لنا إلا أن نقف عند التطور الهائل الذي أحرزته الترجمة على مدى العقود القليلة الأخيرة، فقد غدت الترجمة صناعة متعددة الوظائف هي: الترجمة التقليدية النصية ومجالها نقل النصوص من أبسطها (لنقل البرشور) إلى أعلاها (لنقل الشعر) والترجمة الفورية التي يتزايد الطلب عليها لصناعة المؤتمرات.

ومن تلك الأسباب أيضاً سياسات معظم البلدان العربية، التي تنبهت حكوماتها إلى ضرورة الترجمة، فأخذت تولي هذه المسألة اهتماماً متزايداً، فخصصت جوائز تشجيعية لأفضل كتاب مترجم أو تقدم جوائز تشجيعية للمترجمين، يضاف إلى ذلك قيام مؤسسات مدعومة تعمل على ترجمة آداب وعلوم وفنون وثقافات الشعوب الأخرى إلى العربية، مثل مشروع «كلمة» في دولة الإمارات العربية المتحدة، والمنظمة العربية للترجمة، إضافة إلى الهيئات العربية الرسمية الي تعمل في كل من مصر وسوريا، مثل المركز القومي للترجمة في مصر، والمشروع الوطني للترجمة في سوريا، وفي هذا السياق لا بد من التنويه بمجلة «جسور» الثقافية، المجلة التي تعنى بمسائل الترجمة دراسات وثقافة وإبداعاً ومتابعة لأحدث الكتب التي تبحث بالترجمة. إنه جهد جدي يقدم للقارئ في الوطن العربي وجبة ثقافية معرفية دسمة كل فصل، والجيد أنها تُنشَر إلكترونياً على موقع جسور ثقافية على الفيسبوك، وعلى موقع الهيئة العامة السورية للكتاب في الأسبوع الذي يلي نشرها ورقياً.

ولا أدري ما السبب الذي يدفعني للحديث، ولو لماماً، عن علمين من أعلام الترجمة في سوريا هما سامي الدروبي وسامي الجندي، رحمهما الله. فثمة ما يشبه الإجماع على أن ترجمة سامي الدروبي للأدب الروسي هي الأجمل، على الرغم من أنه ترجمها من الفرنسية، اللغة التي أتقنها جيداً، والدليل على ذلك جاء من موسكو عينها؛ فدار التقدم، هي دار النشر التي ترجمت الآداب السوفييتية إلى العربية، واكتفت بتنقيح ترجمة سامي الدروبي، ربما لتلافي أخطاء الترجمة الفرنسية لتلك الأعمال، التي ترجمها سامي الدروبي إلى العربية.

ومع أن الدروبي ليس المترجم الأول في سوريا، فقد سبقه كثيرون، لكنه فاز بالموقع الأول ربما لسببين: الأول أسلوبه الرشيق وقدراته اللغوية العالية، والثاني موضوعات ترجماته ذات الأهمية العالمية في مجال الأدب، ولهذا نال عن جدارة المكانة الأولى في بلده سوريا، التي كرمته بإطلاق جائزة لتشجيع الترجمة تحمل اسمه – جائزة سامي الدروبي – التي تمنح كل عام لثلاثة أعمال مترجمة.

وربما حمّلت السياسة سامي الجندي هموماً آنية شغلته عن الترجمة المستمرة، مع أنه أنشأ داراً للنشر حملت كنيته (دار الجندي) قدمت للقارئ العربي، من ترجمته، أعمالاً لن ينساها جيلنا في مقدمتها رائعة أراغون النثرية، «مجنون إلسا»، ورائعة غابرييل غارسيا ماركيز، «مئة يوم من العزلة»، ورائعة إيزابيل أليندي، «بيت الأشباح»، وغيرها الكثير.

سألني أحدهم: ألا يمكنك العيش من دون ترجمة؟ فكرت ملياً، وقلت لا، فالترجمة تدخل في صميم حياتنا اليومية المعاصرة، المباشرة وغير المباشرة. لا شيء لا يحتاج إلى الترجمة، هذه الأيام، من تسريحة الشعر إلى أعلى التقانات، مروراً بالأدب والعلوم والفنون المختلفة.

> أيد الجاحظ موقف من سبقوه في استحالة ترجمة الشعر

> انتبهت معظم البلاد العربية إلى ضرورة الترجمة وأولتها اهتماماً كبيراً

> بعض الدول خصصت جوائز تشجيعية للمترجمين وفي مقدمتها الإمارات



(حرب أمريكية) الرواية الأكثر مبيعاً

عمر العقاد:

عندما تُجبر على مغادرة منزلك تصبح شريراً

(حرب أمريكية) الرواية الأكثر مبيعاً في الولايات المتحدة الأمريكية، صدرت عام (٢٠١٧)، وأحدثت ضجة عالمية؛ كتبها الكَندي ذو الأصول المصرية عمر العقاد. تنتمي الرواية لأدب (الديستوبيا) أو الواقع الشرير، تدور أحداثها حول حرب أهلية شرسة في أمريكا من (٢٠٧٤ إلى ٢٠٩٥)، بين الشمال صاحب النفوذ، والجنوب المتفكك، تحصد ملايين الأرواح، توّجها (إمبراطورية بوعزيزي) وعاصمتها القاهرة. إنها أوّل عمل أدبي منشور للكاتب، تمت ترجمته لأكثر من عشر لغات؛ أحدثها النسخة العربية التي صدرت مؤخراً عن دار (كلمات) بالشارقة.



نسرين البخشونجي

تُرجمت روايتي إلى (١٢) لغة حية وتبقى اللغة العربية هي الأهم وقد صدرت في الشارقة

أردت أن أظهر في روايتي أن الضرر يولد المزيد من الضرر من خلال قوة عربية تحاول أن تكوّن إمبراطورية لتواجه غيرها

ولد الكاتب عمر العقاد عام (١٩٨٢) بالقاهرة، وعمل صحافياً لمدة عشر سنوات بجريدة "the gloub و mail" حيث قام بتغطية الحرب في أفغانستان، والثورات العربية والمحاكمات العسكرية في جوانتانامو.

- (إمبراطورية بوعزيزي)، هكذا سميت منطقة الشرق الأوسط (الجديد) في روايتك (حرب أمريكية).. هل اخترت تعبير (إمبراطورية) لترمز إلى القوة والهيمنة؟

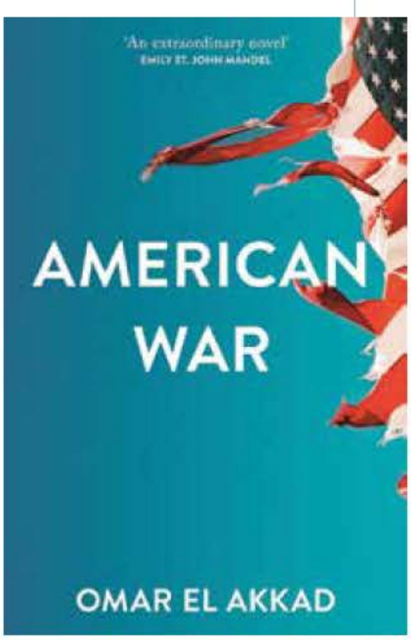
– بالفعل، أعتقد أن واحداً من أكثر الأشياء التي يمكن أن تفعلها الإمبراطوريات، هو التظاهر بأنها ليست إمبراطوريات. في حالة هذه القوة العربية الكبرى التي اخترعتها، أردت أن أوضح أن هذه الأمة تسعى إلى امتلاك السلطة على بقية العالم، وهي إمبراطورية الوجه الآخر للولايات المتحدة اليوم.

- هل أردت أن تظهر ما يجنيه الإنسان من عذابات بسبب قناعاته (السياسية والقبلية) التي ليس لها علاقة بالمكان أو الزمان الذي ولد فيه؟

– أردت إظهار أن الضرر يولد المزيد من الضرر، عندما يستخدم الناس في الغرب كلمات مثل (الإرهاب)، يتم تثبيتها عادةً بجنسية أو دين أو عرق الشخص الذي يرتكب العنف. ما أردت القيام به هو إظهار كل الأجزاء الصغيرة من الضرر التي قد تجعل شخصاً يرتكب مثل هذه الأفعال؛ بعبارة أخرى، كيف تسوء الأمور حين يتم إجبارك على مغادرة منزلك فتتحول إلى شخص شرير، إلا أنني رمزت للأمل من خلال السارد، فهو واجه ما واجهته عمته سارات، حيث تعرض لنوع من أنواع العنف، لكنه لم يستطع أن ينتقم لأن من فعلوا ذلك به رحلوا منذ وقت طويل، لذلك فهو لن يفعل مثلما فعلت سارات، لن يقوم بأعمال عنف، بل انتقم عن طريق إلقاء الضوء على ما حدث. وهو من وجهة نظري أمر يبعث على الأمل.

- تمكنت من وصف أهوال ومعاناة اللاجئين ومحاولاتهم الدائمة الفرار من جحيم الحرب، إلى أي مدى ساعدتك ملاحظاتك الشخصية بصفتك صحافياً؟

– بالفعل، العديد من الأشياء التي رأيتها خلال مسيرتي المهنية في مجال الصحافة ساعدتني على كتابة رواية (حرب أمريكية). فهناك أجزاء من الكتاب تستند بوضوح إلى أماكن حقيقية.





غلاف الرواية

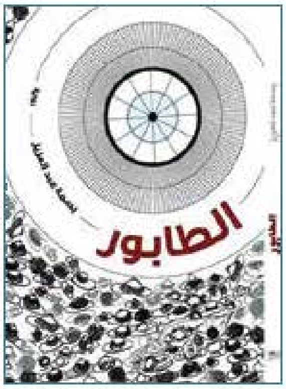
- قلت (إن الكتابة الجيدة تقع خلف الكتابة السيئة). هل لك تجارب إبداعية غير منشورة كتبتها قبل روايتك (حرب أمريكية)؟

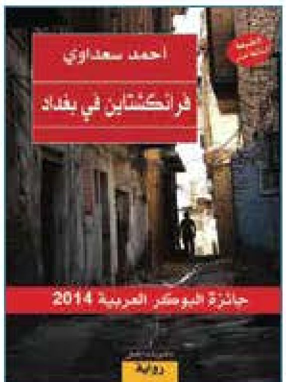
— كتبت ثلاث روايات كاملة قبل أن أبدأ في كتابة رواية (حرب أمريكية). لم يكن أيٌ منها جيداً، لذلك لم يقرأها سوى اثنين من أقرب أصدقائي، ولم أحاول مطلقاً نشرها. أنا أكتب في الغالب لنفسي، أما بالنسبة لرواية (حرب أمريكية)، فقد كتبتها على مدار عام. كنت أعمل صحافياً في ذلك الوقت، لذلك كتبت معظمها بين منتصف الليل والخامسة صباحاً. لفترة طويلة بعد أن أنهيت الرواية، لم أفكر في نشرها، ثم وفي يوم من الأيام، قررت أن أبعث المخطوطة إلى وكيل أدبي في تورنتو، وبعد ثلاثة أشهر قمنا ببيع حقوق الرواية إلى دار (كنوبف)، لكن أثناء كتابة الرواية، لم أفكر في أنها ستنشر على الإطلاق.

- الترجمة حلم كل كاتب، وقد صدرت الترجمة العربية مؤخراً، حدثني عن تجربتك مع الناشر والعلاقة بينك وبين المترجم؟

— تُرجمت الرواية إلى أكثر من (١٢) لغة، لكن الترجمة العربية هي الأكثر أهمية بالنسبة لي. كثير من أقاربي في مصر يقرؤون العربية فقط، وهي اللغة الوحيدة التي أقرؤها إلى جانب الإنجليزية. قام مترجمي، مجدي عبدالمجيد خاطر، بعمل ممتاز للغاية، حيث استطاع ترجمة الكثير من الأفكار بشكل صحيح تماماً.. على سبيل المثال، أحد الاقتباسات الافتتاحية في الرواية كان من (كتاب الأغاني)، قام باستخدام النص الأصلي بدلاً من ترجمته عن الإنجليزية... هذه التفاصيل تظهر قدرات المترجم.









- هل تقرأ لكتاب عرب؟

— نعم، قرأت رواية (الطابور) لبسمة عبدالعزيز، وهي واحدة من أروع الأمثلة على الكتابة الكافكاوية في السنوات الخمسين الماضية. كما أحببت (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد السعداوي، و(لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة) لخالد خليفة، و(شقة في باب اللوق) وهي واحدة من أفضل الروايات المصورة التي قرأتها منذ سنوات، كما أنتظر بفارغ الصبر الترجمة الإنجليزية لرواية (وليمة لأعشاب البحر) لحيدر حيدر، ورواية (مخمل) لحزامة حبايب.


أحمد سعداوي


خالد خليفة

- هل تعمل حالياً على نص أدبي جديد؟

— نعم، ولكنه لا يشبه رواية (حرب أمريكية)، لست متأكداً إن كان يستحق النشر أم لا، لكني أعمل على شيء يهمني جداً، لذلك سأكمله على أي حال؛ قصة خرافية عن معنى أن يكون الإنسان بلا بيت.


بسمة عبدالعزيز


حزامة حبايب

استفدت من عملي الصحافي في تصوير معاناة اللاجئين ومحاولاتهم الفرار من ويلات الحرب

كتبت قبل (حرب أمريكية) ثلاث روايات ولم تنشر

يطمح عبر لوحاته إلى تقديم السعادة للآخرين

ضياء الحموي.. يحتفي بالستائر اللونية في لوحات لا حدود لها





محمد العامري

تنكشف أعمال الفنان السوري ضياء الحموي المولود في حلب (عام ١٩٦٣) على عالم من الدهشة والشغف اللوني غير المحدود، حيث تعتبر تجربته الأكثر مغامرة في طبيعة شكل اللوحة وتحولاتها البصرية، فلا تقف لوحاته عند شكل محدد بل هي مجموعة من الهواجس الذاتية للفنان حموي، في محاولة منه لصياغة العالم عبر «باليتة» لونية حيوية وقوية.

تنبع أهمية الحموي، من كونه متحرراً من المدارس الفنية وقواعدها المدرسية، ليذهب مباشرة إلى خبراته المتراكمة في صياغة العمل الفني، وطرح رؤاه المتقدمة في طبيعة النظر إلى الأشياء، فلم تنقطع صلته بمحيطه البصري وطبيعة قراءاته وثقافته، فقد وجد مساحة حرة لطرح مجموعة من الموضوعات الفنية، أهمها الستائر اللونية والنوافذ، وطبيعة وجودها في اللوحة، وصولاً إلى صياغاته الرمزية للطبيعة، وما تحتويه من جماليات كعنصر السماء وغيومها والزهور، وتحديداً زهرة الدحنون.

فاللون عنده عنصر حيوي، يحمل منظومة الحركة الشكلية والموضوعية في طبيعة صياغاته واجتراحاته، لتكوينات متفارقة عن التقليد، فاللوحة ربما تستطيل لتصل إلى أمتار عديدة، وربما تأخذ شكل النافذة والستائر الموازية، هي مجموعة من مساحات تنفتح على عالم خارجي يطل منه الفنان عبر نوافذه اللونية.

يقدم ابن الشهباء دحنونه على مساحة من الأخضر الشاسع، تأتي الدحنونة وحيدة تارة، تواجه بجمالها تلك الوحدة العالية مع الفراغ، وتارة أخرى مجتمعة كجمرات في كانون الشتاء، فالطبيعة بالنسبة إلى الحموي مرجعية أساسية ومحورية في أعماله، يستدعيها لتسكن في ستائره ونوافذه ومساحاته التصويرية، فهي الأسرار التي تنطوي في ذات الفنان، من خلال سؤالها الجمالي والوجودي، حيث يحقق الفنان منظومة من التفكير الفني الحر، القابل للتوالد والتفكيك والتركيب، في محاولة لإشراك الجمهور في إعادة صياغة العمل الفني المتحرك، كأن يقدم مجموعة من المكعبات اللونية ليتركها عرضة لتحويرات الجمهور في تشكيلها، عبر تقلبات المكعب اللوني ومجاوراته، بحيث يصبح العمل أكثر حيوية، لكونه يمتلك القدرة على التحول والتبدل، وهي بالتالي تعكس طبيعة الحموي القلقة، والذي يبحث دائماً عن مناخات مختلفة عما يسود من تقاليد عرفناها في طبيعة وجود العمل الفني وانزياحاته.

وتستحق أعمال الحموي، أن تُرى من زاوية مختلفة، وبالتالي علينا قراءتها عبر ظروف إنتاجها، كممارسة يومية وكحياة يعيشها الفنان، من خلال أعماله التي تعكسه في كل لحظة من لحظات تأملاته.

لم تكن الستارة سوى مساحة تخفي خلفها الأسرار والتفاصيل الغائبة، التي تشكل فضولاً بصرياً للمشاهد، فهي لباس النوافذ وسترها المخاتل، حيث يحركها الهواء ليكشف عن عوالم مفاجئة، فهي سواق لا تنتهي عند مصب معين، هي المطلق الذي يحتمل التأويل، لغز لما خلف من أحداث وأسرار، بهذا الشغف العارم يكشف الحموي عن أسرار ستائره اللونية، لتصبح مساحة لكشف العالم الخارجي، إنها العين التي ينظر من خلالها إلى خارج البيت، بيت النفس، فالستارة الموازية تفتح سماوات زرقاء مقطوعة بحركة رشيقة لطائر السنونو الذي تحيز له الفنان من بين الطيور، ويبدو لي أن حركة طيران

السنونو قريبة جداً من طبيعة القلق الذي يجتاح أسئلته التي لا تنتهي، تلك الأسئلة المتوالدة والتي أتت من تراكم ثقافي عميق وطويل، تراكم يحكمه الاختبار والتنوع بدءاً من الموسيقا وتحولاتها في اللون والخط، وانتهاء بالحركة الدوّوية للألوان، التي تتمظهر كبقع لونية متراكمة، وتارة أخرى كزخارف منفتحة على التجريد ومنفلتة من طبيعة الزخارف التقليدية، إنه علم يجترحه الفنان (ضياء) لفرح غامر ما، يقدمه للناس برغم جرحه الخاص، حيث يقول في ذلك: (هناك فنانون يرسمون عن المعاناة والألم، أما أنا فأسعى بلوحاتي إلى تقديم السعادة للآخرين، وأطمح ليصل كلّ شخص يقف أمامها إلى الشعور بالفخر بإنسانيته، التي تحتاج هذه الأيام إلى الفرح الكثير).

لم يتوقف الحموي عن المغامرة، فقدم جدارية ذات يوم تصل إلى ما ينوف على الأربعين متراً، كما لو أنه يريد أن يلون العمائر وسائر الأرض، فهي الطاقة الكامنة في سؤاله المعرفي حول طبيعة وظيفة الفن وتنوعه.

وفي جانب آخر نرى تمحور مجموعاته اللونية، حول مشتقات الأزرق والأخضر والأحمر، فكانت تلك الألوان تمزج بين مساحتين متصلتين، رحابة الخضرة وسماء شاسعة، تتصلان بمساحة تقطعها حمرة الدحنون، وينطبق ذلك على النوافذ الملونة، والتي تكشف أيضاً عن رحابة سماء والتقاء غيمتين، حيث يتشكل البناء العمودي في أعماله من فضاء لوني يقطعه ظل أو خط ما يحرك من خلاله سكونية المشهد، فالمشاهد لأعماله يرى ضرورة تلك الرسومات الفرحة، التي تدخل للنفس سعادة ما، نحن بأمس الحاجة إليها الآن، وهي بمثابة تغيرات للمرايا الداكنة، حيث يواجه المواطن مرآته اليومية بصبح مغبر، فتأتي تلك الأعمال لتغسل تلك السماكات المتراكمة في يومنا، فهي رسومات وأعمال تؤثث خيطاً متيناً من التواصل بينها وبين مشاهديها، وتشيّد حبلاً من المودة بين اللوحة وعاطفة المشاهد، حيث تقيم شعرية اللوحة وليونتها تلك العلاقة الشعورية، والتي تتحقق عبر طبيعة المنظومة اللونية الفاعلة والمشعة.

إن من يشاهد أعمال الحموي، لا بد أن يحمل سلة من الفرح لمائدة يومه، كونها أعمالاً تسعى لتحبير حالات الفنان الفردية، والتي تتواءم مع الحالة الجمعية للناس، فمن يشتبك مع الحموي وأعماله، يدرك مباشرة إعادة اكتشافه للمرئيات بصورة مختلفة ومغرية، فهي المسافة الواقعة بين واقع نعرفه وواقع لا نعرفه، مسافة التحوير لما عرفناه ليصبح مثيراً لنا في تحسسه والانتماء إليه بصورته الجديدة، فما ندركه في أعمال ضياء الحموي مساحة من الاعتياد بصورة غير معتادة، فكلنا نشاهد الغيم لكن غيمات الحموي تختلف في تاريخها الجديد، وكذلك زهرة الدحنون المقتطعة من حقل واسع، كون الدحنون ينبت جماعات، هي أحلام وهواجس الحموي الجميلة التي تحقق سعادة ما لمن يشاهد أعماله.

أعماله تطرح باستمرار سؤاله المعرفي حول طبيعة ووظيفة الفن وتنوعه

تكمن أهمية تجربته من كونه متحرراً من المدارس الفنية وقواعدها المدرسية

الطبيعة بالنسبة إليه مرجعية أساسية ومحورية يستدعيها لتسكن في ستائره ونوافذه وفي زهرة الدحنون







بين أعماله



نجوى المغربي

إشكالية الظل والضوء

الحضور والغياب

في الإبداع التشكيلي

> كان مونيه وبيسارو، غالباً، في لعبة غير عادية مع الطبيعة لإيمانهما بفعل النور والظل

يقع الظل، وهو المساحة المضاءة بالعبقرية، في أعلى درجات الحضور النحتي عند المثَّال وراسم اللوحة. ويشكل حضور، الغياب، التخيل الأمثل للحدث المعني، كالكوة المفرغة والهشاشة غير المتكئة على شيء، وهو كشيء، على اعتبار أن الضوء الدائم مدمر للرؤية ومقصر في إعمال الخيال، فلا يمكن تخيل فلكي جيراردو بدون ضوء شمعته المطمئنة، برغم لحظات التراخي الزمني والروحاني.

دولاتور وكارافاجيو، ملكا احتراف مساحة ما بين الظل واللون، يقدران أهمية كائنات الظل وسيادتها على أوساط الضوء قاطبة، فحجم كرتون صرخة مونش برغم بساطته، ثري بخطوط وخلجان أكسبته شهرة درامية مختلطة كخوف وقلق وصراخ وهلع أقوى من عناصرها الشخوصية، فلم يشكل خط الظل إلا المعاني المرتفعة في السماء والمنحدرة للتلال، في ألوان الشحوب وقفزة الملامح وتكورها.

إن إعدام الظل في اللوحة هو مثل الشرب من كأس فارغة، فنجار دي لاتور، مهما كان قاتماً وصامتاً إلا أن الظلال واللون المتناوب في فراغيات لوحته، قد طبعا همة عالية في المعاني والحوار، اشتركت معها لوحة الرعاة، لنفس الفنان، بأهداب شخوصها وظلال السكون حولهم والعتمة التي تلف خفاء ما يدور في خلدهم. يجسد فن الظل في الرسم مقابلاً لعمل الصمت والصوت في اللغة، وجميعها وسيط لتوصيل المعنى، أحدهم استخدم اللون بشكل بالغ التعقيد، حتى صار مبهماً وغير مرئي للنفس أكثر وأعمق من الظل، وبدت الظلال بجانبه أكثر وضوحاً ورؤية، حتى إن الرائين لها أسقطوا أوصافاً وحملوها معاني وشخوصاً حقيقية لها أقدام سعت لبيع نفسها بأسعار باهظة في المنتجع الياباني، وفلاسكيز لم يكن باهتاً فيما أراده وإن قدمه في وصيفاته هامشياً ومظللاً، كان مراده منح العمل قيمة فلسفية باقية أعمق مما كلفه به فيليب الرابع الملك، وإن دنت رقبته من حبل المشنقة، بعضهم يجد المكان الأكثر غياباً هو ما يقع تحت الضوء، وهو ما طبقه ديجو، حين وضع نفسه داخل لوحة وصيفاته، الملك، زوجته وابنته، وربما كان أكثر إيحاء وأعمق كشاهد في اللوحة وعلى العصر.

أحياناً يتبادل النص عباءته مع الإبداع، مرات لمصلحة العمل وأخرى كثيرة لمجد الراسم الشخصي، ولا غبار فالأدوات هي من يحكمها المشاهد، وفي وجود التناوب مع المحترفين كفيرمر ورامبرانت، تزهو الصناعة التشكيلية بالضوء واللون مرة، وبانكسارهما للداخل والظل والعتمة مرات، وهي قضية ملحقة، تأتي فيما بعد لتتناول الغرق في التوزيع للألوان

الباردة أو شديدة البلاهة من الإضاءة، ولا شك أن عبقرية بعضهم هي توزيع الظلال والحذق في هذا، فظلال السحب تختلف عن ظلال الشجر، وكلتاهما تختلف عن ظل الصخر، كما أجاد وأبدع دافينشي، كما نضجت لمعة الظل عند تيتيان وجيوفاني، إلى حد جعلها تصنف بالميل الأقرب للظل الزاهي واللمعة المذهبة، واعتبرت لوحة (آكلوا البطاطا) من اللوحات عظيمة التنسيق بين الظل والنور، وتوزيع الأدوار الفنية والإيحائية بينهما، كما أنها مليئة بالمشقة اللونية المتزنة بين عناصر الإضاءة في الشخوص والمصباح المعلق، وأصابع الشخوص وشحوب لونها وقتامة الوجوه، وانسحاب ذلك رمزياً وواقعياً بالأسود الخلفي على حياتهم، والتي أراد بها جوخ، إظهار مدى المعاناة التي يعيشها الفلاحون، بدءاً من الكد في أرضهم، وانسحاباً على ملامحهم وهزالهم وكآبة أجوائهم وبؤسهم الشديد وكفاف معيشتهم، وتصنف بين لوحات البؤس في اللون والموضوع وهي متوازنة تماماً في ذلك، الأمر الذى يجعل الرائي لها لا يملك تجاه شخوصها إلا التعاطف والتشارك في الدهشة أحياناً، والاعتراض الواضح على بعض الشخوص أحياناً أخرى.

وعلى الوجه الآخر تحمّل اللوحات الظلالية بكثير من الدلالات المحلية والعالمية، سيطرة وطغيان الآلة على الإنسان وهلاكه بين أضراسها، كما تبدي خشونة اللون تضامنها مع أحواله، فالظلال القاتمة تدلل على كل تمرد وفقر ووحشية وكل ما دون الأخلاق والإنسانية، وها هي خطوط رامبرانت، لوجوه دينية ما بين الحقيقة والخيال والوضوح والغياب والظلال والنور، تتبلور في لوحاته الملهمة لما بعده بأستاذيته في فن الظل واللون في حالة إنسانية فريدة من تحمل الآلام، تجسدها عودة الابن الضال وملامح شيخ ساخر في تجرد تام لظلي الأسود والرمادي، كما اعتبر (حراس الليل)، من أعظم الأعمال الظلية على الإطلاق، بعد اختبارات شديدة القسوة من رامبرانت والنقاد، لحزم الضوء الموجهة والمرسومة والموظفة لمصلحة العمل.

ويبدو الانفعال بالتدرج الظلي وتفاوت نعومة السطح في لوحة الغراب لمونييه، والتي أبدع فيها من أشكال التدرج الظلالي واللوني، ما جعلنا نلمس هذا في مدرج المسطح المرسوم وكأنه حقيقي ملموس؛ خشن وناعم تحت الجلد والبصر، فطبقات الغيم ونعومة ضوء الشمس وبقع لون الغراب الأسود والأبيض وشحوب لون الثلج، واختلاف أطوال بوابات المزرعة الخشبية، جعلتنا تحت إمرة مسطح واقعي من الاحتفاء بالظلال والأضواء اللونية للوحة، لا تنافسه فيها سوى صفصافته الباكية، امرأة وطفل في الحديقة ومع ذلك لا يهيمن أحدهما على الآخر.. هذا هو رينوار الذي مزج الصمت مع الإنصات، وزخارف الظل مع زخرف اللون؛ فجاءت شخوصه وأزهاره برعاية ظلاله في شواطئ اللوحة.

كان مونيه وبيسارو غالباً في لعبة غير عادية مع الطبيعة، إيمانهما العميق بفعل النور والظل جعلهما يضربان الفرشاة بخفة وقوة قدمتهما على الكثيرين من نظرائهما أصحاب نظريات تحليل الضوء، بيسارو، وفي قصر المسرح الفرنسي، أخفى علامات الفرشاة ومزج اللون بالأضواء وبالشخوص بشوارع باريس في يومها العادي، فجاءت لوحته بانوراما تجعلنا نوقن أن ما نشاهده ليس كل شيء وهناك وراءه شيء.

وقد يتصارع الظل والضوء اللوني في محاولة لتفوق أحدهما على الآخر، فيسقط البعد الثالث أو المنطقة المضيئة، التي ننطلق منها إلى العمل كوحدة وخامة، كرامبرانت في الطفل، غادر الخط وبقي قصد الفنان من الإحساس والتراكم الظلي، لكن دوكاين لا يجد بداً من مراعاة الاتزان في الانفعال الخطي ظلاً أو لوناً، فضرب مفاتيح لوحة البيانو عشوائياً لا يمكن أن يخلق لحناً موسيقياً، بينما مارتنييه يجمع التواصل قصداً ودلالة مع دولاكروا، والذي يضيف ارتقاء حاسة الإحساس الجمالي عند المتلقي إلى مستوى مضاعف مميز، لا ترتفع فيه الحولة اللونية في المسطح التشكيلي، كما عند كاندسكي في الارتجال وامرأة الأزرق وفرناند ليزيه، وكثيرون ممن قفزوا فوق أسرار الشروط التعبيرية.

إعدام الظل في اللوحة هو مثل الشرب من كأس فارغة

يجسد فن الظل في الرسم مقابلاً لعمل الصمت والصوت في اللغة



اختير ضمن (١٥) رساماً كاريكاتيرياً في العالم

جورج بهجوري: أقول للجميع ارسموا أفكاركم بكل الألوان

ع.إ

في صومعته (المرسم) بوسط القاهرة، يقضي الرسام العالمي جورج بهجوري يومه وسط لوحاته، متشغلاً تارة بكتابة مقال، وتارة أُخرى برسم لوحة كاريكاتيرية لبعض الصحف والدوريات المصرية والعالمية، أو التحضير لمعرض قادم.. وبرغم تخطيه الـ(٨٠) عاماً من العُمر، مازال نشيطاً ومُبتسماً دائماً، وقد تم اختياره واحداً من ضمن أفضل (١٥) رساماً من رسامي الكاريكاتير في العالم من قبل هيئة الأمم المتحدة.

لا بد من رعاية الدولة مادياً ومعنوياً للمواهب الشابة عبر المدارس والمعاهد



مشوار طويل مليء بالصبر والعناء والحب تجاوز نصف قرن من الإبداع والإبهار، منذ أن التحق بمؤسسة (روز اليوسف) في بداية حياته.

وبعد عودته من رحلة علاج بباريس، كان هذا الحوار مع من تجاوزت شهرته الآفاق، وسافرت لوحاته إلى شتى بقاع العالم..

· ما آخر أعمالك بعد العودة من رحلة العلاج؟

– افتتحت معرضي السنوي بقاعة (المسار) بحي الزمالك تحت اسم Nostalgic Dreams ويضم مجموعة رائعة من أحدث أعمالي، من ضمنها لوحة زيتية للرئيس (عبدالفتاح السيسي) تحت اسم البطل أو The hero ولوحة أخرى للزعيم (جمال عبدالناصر) بخلاف لوحات أخرى لبائع الصميت، وبائع العيش، وأم كلثوم، ولوحة بهجوري وصديقه والموناليزا.

· ما الدور الذي على الرسم أو الفن عموماً أن يلعبه في ظل الأجواء التي تمر بنا؟

– أنا متفائل بأن مصر والدول التي تقاوم الإرهاب ستنجح وستنتصر في هذه المعركة، وبالرغم من أنني متألم لما يحدث في سوريا وفلسطين واليمن وبعض الدول من دمار وخراب وقتل للأطفال الذين أستلهم منهم روح الحياة، فإنني أحاول إمساك الفرشاة بين الحين والآخر، لكن تتمرد فرشاتي كثيراً حزناً على دمار الإنسانية، والخراب الذي يحدث من البشر.. لكنني لن أتوقف، وعلى أصدقائي مواصلة الإبداع للتخفيف من المعاناة.

· تأخذك اللوحة ثم تعود بسرعة لفن الكاريكاتير فما السبب؟

– أنا لا أستطيع الابتعاد عن فن الكاريكاتير لأنه الشارع والحارة والنكتة والمُحرك للعقل، أنقل ما يروق لي ليشاهده العامة من الناس من خلال هذا الفن الراقي.

· هل صحيح ما يقال إنك ولدت لتكون رساماً؟

– نعم، لقد ظهرت موهبتي في حب الرسم منذ الصغر، وشجعني على ذلك ابن خالتي (سمعان) الذي كان يحضر لي الأوراق البيضاء والأقلام لممارسة الرسم.. ومن هنا أقول لكل المهتمين بالرسم في الوطن العربي: لا بد من فتح مدارس ومعاهد خاصة لتعلم الرسم وقراءته تحت رعاية الدولة مادياً ومعنوياً.

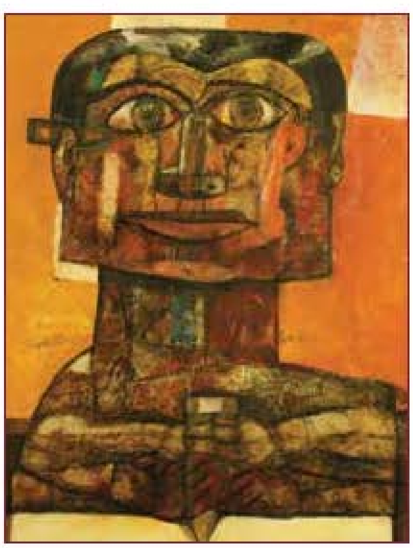
· حدثنا عن رحلتك الفذة ما بين القاهرة وباريس؟

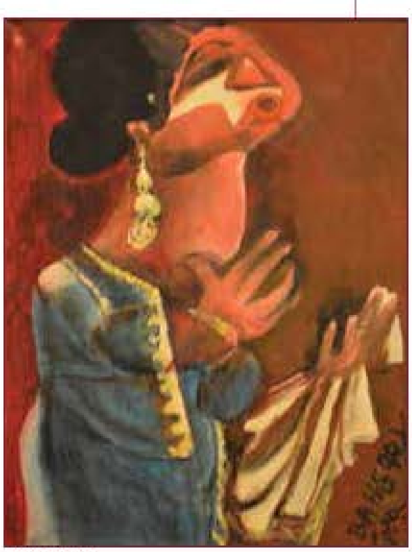
– انفتاحي على أوروبا، وخصوصاً باريس، منحني الحرية والانطلاق، فقد سافرت إلى باريس وعمري (٢٣) عاماً، وعشت فيها أرسم لبعض الصحف لكي أعيش وأستمر إلى أن وصلت إلى ما أنا فيه الآن.. ويوجد لي مرسم دائم بباريس أتردد عليه بين الحين والآخر.

· من باريس نعود إلى جذورك في صعيد مصر، فهل أنت على تواصل معها؟

تفتحت عيني على الآثار والمعابد وضفاف النيل ما أثر في شخصيتي وتكويني الفني

توجد حالة ركود تشكيلية نتيجة ما يمر به الوطن العربي من صروف





من لوحاته



– أذهب إلى بلدتي (بهجورة) بقنا على فترات متباعدة، نظراً لبعد المسافة وشيخوختي، فأنا الآن قد تخطيت الـ(٨٠) عاماً، وآخر زياراتي كانت بدعوة من المحافظ الأسبق عادل لبيب قبل أن يكون وزيراً.. وأنا أعشق (قنا) و(الأقصر) وضواحيهما، ففيهما الأهل والأصدقاء والحب الطفولي.. لقد تفتحت عيني على الآثار والمعابد وضفاف النيل، وكان لذلك تأثير كبير في تكويني.

• نعود لحالة الفن التشكيلي في مصر والوطن العربي.. فماذا تقول عن ذلك؟

– ربما الآن نحن في حالة خمول نظراً للأوضاع السياسية التي تلقي بظلالها على الفنان.. فنحن بشر نتألم ونحاول أن نخرج من حالة الركود بالانطلاق والاهتمام بما يحدث حولنا، والانتصار على حالات القبح والدمار بالرسم.

• هل حقاً قدمت رسالة دكتوراه عن بيكاسو؟

– نعم، لقد تقدمت ببحث طويل من (٣٠) صفحة لأستاذي في جامعة السوربون.. لكنه كان يريد (٣٠٠) صفحة وزيادة وإحضار المراجع.. وقلت يومها إنني قدمت فكرتي وشرحتها، فلم يعجبهم ذلك فتوقفت الرسالة.

• لماذا يكره بعض المتعصبين (الفن) خصوصاً الرسم والنحت؟

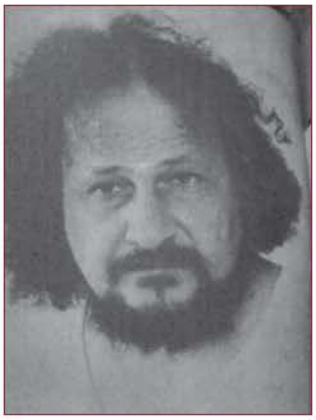
– لا بد أولاً من تعلم قراءة الرسم، والاهتمام بالثقافة الإنسانية ككل.. والمتعصبون وضعوا أنفسهم في دائرة مغلقة، فهم لا يحبون الإبداع أو الانفتاح على الآخر.. ويقولون إن الرسم والنحت والفن عموماً هو عملية (خلق)، وهذا غير صحيح، فالقادر على الـ(الخلق) هو الله وحده، وأنا مثلاً كفنان علاقتي بالله جيدة جداً.

• هل الفن قادر على تغيير سلوك البشر للأفضل؟

– الفن بشموليته ككل يغير البشر للأحسن والأجمل بشرط أن نعيه وندرسه.. فالفن له دور في إصلاح المجتمع، أي مجتمع، وخصوصاً في المرحلة التي نمر بها الآن في وطننا العربي الكبير.. لا بد من أن نعلمه ونحببه لأولادنا للارتقاء بالذوق والأخلاق والتصدي للأفكار الهدامة.

• ماذا تقول لهواة ومحبي الرسم بالمدارس والجامعات؟

– ارسموا بكل الألوان، ضعوا أفكاركم وتخيلاتكم على الورق الأبيض.. لقد ذهبت وأنا أبلغ من العُمر (١٢) عاماً إلى حفل خاص عن الفنان (صاروخان) بمقر الجامعة الأرمينية بالقاهرة بشارع عماد الدين من حبي للرسم، للتعلم ومشاهدة ما يحدث، وصممت على دخولي كلية الفنون الجميلة.. وقد كان لي ما تمنيته عندما كبرت، أي أن حب الفن (رسم، نحت، تمثيل، أو خلافه) لا بد من نموه في قلب وعقل الصغار من بواكير الطفولة.



جورج بهجوري في صباه

الفن يقدر على تغيير البشر إلى الأجمل وله دوره في الارتقاء بالذوق والإخلاص



بهجوري يرد على أسئلة الزميل عمر إبراهيم





الفن بشموليته يغير البشر للأحسن

· كيف تعيش يومك في مصر الآن؟

– أذهب يومياً إلى المرسم صباحاً حتى الساعة (٣) عصراً من دون أصدقاء أو أي اتصال، لكي أعيش مرحلة الإلهام والإبداع، وأعود لحالتي الطبيعية بعد ذلك، وفي المساء أسهر في المنزل لمشاهدة التلفزيون وسماع كوكب الشرق (أم كلثوم).

· الأم في حياتك. كيف أثرت فيك وفي أعمالك؟

– حتى الآن وأنا في هذا العمر، مازلت أبحث عن أمي التي فقدتها منذ زمن، فقد كانت الحنان والحب والدفء كله، استلهمت منها القوة والإبداع والصبر على تحمل المعاناة، وعندما أقابل أي امرأة أبحث في عينيها عن الأمومة.

· سيرتك في (ثلاثية الأيقونة)، هل هي مراحل حياتك، أم تجربة حياتية؟

– أنا أعشق الأماكن، ولدي حنين يسكنني، وأعمالي تخرج من الواقع الذي أعيشه، أضعه على لوحاتي وبشتى الألوان، وعندما أكون في باريس، أمسك بلحظة الغربة وعشقي لوطني الغالي مصر، أرسم وجوه المصريين وحالهم وترحالهم، أرسم (الكرنك) والمعابد الفرعونية الساحرة لأنها نقطة الدهشة وبراءة الطفولة منذ صباي.

· الفن وسيلة للتعبير عن الانتماء والمعتقد، أين أنت من ذلك؟

– أنا مرتبط بالأرض والزراعة، والظواهر الطبيعية التي أستنبط منها قواعد الرسم، وهي طقوس وملامح مصرية وحضارية أنتمي إليها، وأفخر بها.. وأحاول دائماً أن أظهر انتمائي وحضارتي وثقافتي من خلال لوحاتي، بعيداً عن اللهاث وراء اللامقروء، لأننا حتى الآن لم نعلم بعضنا بعضاً أو أولادنا قراءة الرسم.

· لماذا لم يتم تكريمك التكريم اللائق من قبل الدولة؟!

– حتى الآن لا أعرف السبب، وأنا لم ولن أسعى لأي مسؤول، يكفيني تكريم العالم الخارجي، فأنا من ضمن أفضل (١٥) رساماً في العالم من قبل هيئة الأمم المتحدة، ولقد تم تكريمي من دول كثيرة خارجية وحصلت على عدة جوائز.

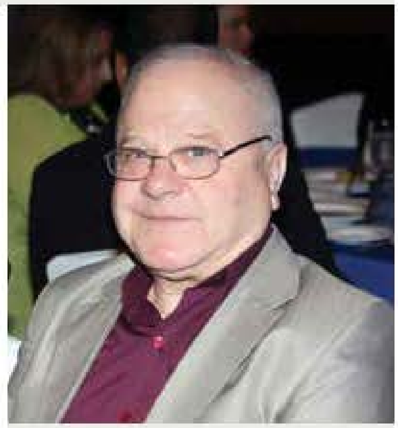
· بعد هذا العمر المديد، ماذا تقول عن رحلتك؟

– رحلتي مليئة بالصبر والمعاناة والحب والعالمية، لقد كافحت من أجل أنا أكون أنا، من أجل أن تصل لوحاتي إلى كل بقاع العالم، كنت واثقاً بنفسي وموهبتي، أرسم وأتأمل في أي وقت ومن غير تكلف.

> **لا بد أن ننتصر على القبح والدمار بالرسم والمحبة والجمال**

السيرة الذاتية

· الاسم / جورج بهجوري
· المواليد / (١٩٣٢م) محافظة قنا بصعيد مصر
· الحالة الاجتماعية / متزوج وليس له أولاد
· خريج / كلية الفنون الجميلة جامعة القاهرة عام (١٩٥٥) وخريج الفنون الجميلة من باريس أيضاً، ينتسب إلى مرسم الفنان (ينكل) الفرنسي.
· بداية العمل بمؤسسة (روز اليوسف) الصحفية، وقال عنه (بيكار) وقتها إنه من أفضل تلاميذي.
· يرسم الكاريكاتير، ويكتب المقال لعدة صحف ومجلات محلية وعالمية.
· حصل على جوائز عالمية من عدة دول، أهمها جائزة الأمم المتحدة كواحد من ضمن أفضل (١٥) رساماً للكاريكاتير عالمياً.



نبيل سليمان

معجم البصير

محوره العَمَاء

لي صديق عَبَرَ السبعين، ما أطلت الغياب عنه مرة إلا فاجأني بمشروع لغوي أو فكري أو سردي.. حتى لقبته (أبو المشاريع)، فيما لقب هو نفسه منذ يفاعته إلى اليوم (مشروع كاتب).

أما مفاجأته الأخيرة فهي في المعجم الذي يعدّه، ومحوره هو العمى، أو العماء كما يفضل أن يقول. لذلك يراوده أن يُعَنْوِنَ هذا المشروع بـ (معجم العماء). ولأن أسلافنا ألِفوا أن يكنّوا عن مكروه بنقيضه، كأن يسمون من لدغته الأفعى بالسليم، ومن أصابه العمى بالبصير، لذلك يراود صديقي أن يُعَنْوِنَ مشروعه بـ (معجم البصير). كما يحاول أن يفيد من المعجمية التراثية ومن المعجمية الحداثية.

في باب السينما ألفتتني الوقفة المطولة مع فيلم (أنتم لم تروا شيئاً بعد – ٢٠١٢) للمخرج الفرنسي آلان ريسينه الذي أنجز الفيلم وهو في تسعينياته، واجتذبته العلوم على كِبَر، ففكر في عيني واحدنا اللتين لا تريان الموجات تحت الحمراء وهي تملأ الكون، وتختزن الكثير عن أصله وعن طريقة تكونه. وبذلك فإن عيوننا عمياء جزئياً، أو بمعنى ما. والسؤال المزلزل الذي يطلقه ريسنيه – وهو مخرج فيلم (هيروشيما حبيبتي – ١٩٦٥) هو: ماذا ستكون عليه العلوم والعمران و... لو أن عيوننا ليست كما هي عليه؟ فنحن نظن أننا نرى كل شيء، لكننا لا نرى إلا أقل القليل. وبالتالي: لو أننا نرى أكثر، لو أن لعيوننا تركيباً آخر، فماذا ستكون فكرتنا عن أنفسنا؟ وعن الكون؟ والخلاصة: أن الحضارات البشرية هي حضارات كائن لا يرى إلا ما يكاد يكون لا شيئاً من الضوء، بالمقارنة مع جميع أطياف الضوء وأمواجه. بالطبع، لم ينس صديقي فيلم (الكيت كات) وأمثاله عربياً أو عالمياً، لكن ما أسره هو فيلم ريسنيه.

في باب الروايات يشكّك (معجم البصير) فيما يسميه (الهيصة) التي كانت لرواية ساراماغو (العمى)، وبدرجة أدنى لروايته (البصيرة). ويعبر سريعاً بأيام طه حسين وقنديل يحيى حقي، و(الأعمى والأطرش) لغسان كنفاني، و(الموسيقي الأعمى) لكوروليتكو، و (أرض العميان) لويلز.. لكنه يتوقف ملياً ومعجباً مع رواية حبيب عبدالرب سروري (تقرير الهدهد) التي تتمحور حول شخصية أبي العلاء المعري. ويعود المعجم إلى المعري بأناة وإكبار في الباب الذي خصصه للشعراء المكفوفين، ومنهم بخاصة بشار بن برد الذي كان المعري كبير الإعجاب به. ومن منا لا يحفظ قول بشار: (يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة / والأذن تعشق قبل العين أحياناً)، كذلك قوله: (قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم / الأذن كالعين توفي القلب ما كانا).

ومن بطون التراث إلى زماننا تطول وقفة المعجم مع صالح بن عبدالقدوس، وابن التعاويذي، وحسان بن ثابت، وعبدالله البردوني. وإلى ذلك جاء أيضاً ما يعده صديقي من الشعر المقطّر الذي قاله مبصرون في العمى، مثل قول محمود درويش في جداريته (لست أعمى لأبصر ما تبصرون)، ومثل قول جميل بثينة: (ألا ليتني أعمى أصمُّ تقودني / بثينة لا يخفى عليَّ

> الرسام التركي أشرف آرماغان وتعليم الرسم للأكفّاء... لتميز اللون عبر الرائحة فالأبيض عطر الياسمين والأخضر النعناع والأحمر الورد الجوري

كلامها). وفي هذا السياق جاءت وقفة المعجم مع قصيدة نزار قباني (حب أعمى)، وقصيدة أمل دنقل (العراف الأعمى)، وقصيدة بدر شاكر السياب (المومس العمياء). وقد ألحق المعجم بباب الشعر ما خصّ به الشعر المكتوب بإحدى العاميات، ومنه قصيدة فؤاد حداد (الحلزونة)، وفيها (ياريتني أعمى أشربك باللمسْ/ ولا أشمك من بيار الأمسْ).

في باب العلوم جاءت لُمَحٌ من التراث، مثل كتاب (المرشد في طب العيون) لمحمد بن قسوم بن أسلم الغافقي، وكتاب (نتيجة الفِكَر في علاج أمراض البصر) للقاضي فتح الدين القيسي، وكذلك كتاب ابن النفيس (المهذب في الكحل المجرب)، وكتاب (العشر مقالات في العين) لحنين ابن اسحق العبادي، وهو الكتاب الذي ترجمه إلى اللاتينية قسطنطين الإفريقي، ونسبه لنفسه.. وسوى ذلك كثير مما يكتنزه التراث في طب العيون وجراحتها. ولا أدري لماذا جاء في هذا الباب ذلك الحديث التخصصي المطول عن الضوء، فمادام الكفيف لا يرى الضوء فلماذا الحديث في (معجم العماء) عن السُدُم المظلمة، والأعمدة الضوئية التي تتراقص في الظلام، وما بين اللون والضوء، والوقوع في حب الضوء؟!

وقد قدّم (باب العلوم) أيضاً لُمَحَاً في عماء الحيوانات، فهذا هو الحمار الأعمى الذي ولد كذلك، لكنه يحفظ الطريق، وقيل فيه أوحش من حمار أعمى. وفي خبر الحية العمياء أنها تعيش في أوكار النمل وتتغذى على بيضه، وتعيش في البيئات البحرية. ومما ينقل صديقي أن رجلاً رمى للقط قطعة من اللحم فأخذها وانطلق سريعاً، ولما تكرر ذلك تبع الرجل القط، فإذا به يأخذ القطعة إلى قط أعمى على سطح البيت. كذلك تتوالى حكايات الضبّ الأعمى، والحوت الأعمى، وما روى أرسطو عن الخطاطيف التي إذا عميت تأكل من شجرة اسمها (عين شمس) فتبصر، والشجرة تنفع أيضاً عين الإنسان العمياء، والله أعلم.

في باب الأمثال جمهرة تراثية وشعبية، منها: احذر الأعميين، والأعميان هما السيل والجمل الهائج، وقيل السيل والحريق، ومن الأمثال: قد ضلّ من كانت عميانه تهديه، من ذهب بصره قلّت حيلته، ضربة أعمى، عصاة أعمى، الإبرة وقعت في البئر الأطرش سمع رنّتها، والأعمى شاف وينْ وقْعتها... وقد استهواني هذا الباب، وبخاصة في الأمثال الشعبية. أما ما فاجأني فهو باب اللغة الذي بدأه بابن سيده وابن منظور من اللغويين الأكفّاء. وهنا نرى أن العُمَيّ هو تصغير الأعمى، والعماس أو الضرارة: العمى، وصَكّةُ عُمَيّ هي الحر الشديد، وعميَ الموج يعمى عمياً: رمى القذى والزبد، وجمع ضرير: أضراء، وعمّاه: صيّره أعمى، وتعامى: أظهر العمى، والعماء: السحاب، والعمى: الطول، ومن هذا أن تقول ما أحسن عمّا هذه الشابة: ما أحسن طولها.

ولقد فاجأني أيضاً بابان، أحدهما للموسيقا والآخر للفن التشكيلي، حيث يتدفق المعجم بأخبار الموسيقيين الأضراء (سيد مكّاوي، عمار الشريعي...) وفرقة أوركسترا الكفيفات التي قدمت عرضاً ساحراً في أبوظبي والشارقة والعين عام (١٩٩٥)، كذلك عام (٢٠٠٧) في قصر المؤتمرات في أبوظبي. ومن الفن التشكيلي يأتي حديث الرسام التركي أشرف آرماغان، وحديث الألوان عنده وعند أمثاله. ومن ذلك، لتعليم الرسم للأكفاء، يأتي تمييز اللون بالرائحة، فيجري تعطير الأبيض بالياسمين، والأخضر الغامق بالنعناع، والأحمر الدموي بالجوري.

يؤسس صديقي معجمه في مراجع كبرى تتلامع فيها أسماء الجاحظ وهوميروس والصفدي وبورخيس وعزيز نيسين وابن الجوزي وديدرو.. إضافة إلى من تقدم ذكرهم. وهذه سانحة لأشير إلى المعاجم النوعية المتخصصة، ومن قديمها (المخصص) لابن سيده، و(كتاب المناظر) لابن الهيثم. ومن حديث هذه المعاجم ما صنعه الروائي الراحل سليمان فياض، وهو (معجم الحواس العام: القسم الأول: معجم السمع والمسموعات – ٢٠٠٠)، وكذلك (معجم الأبصار والمبصرات – ٢٠٠٢). وقد أفاد صديقي من هذا المعجم لسليمان فياض. وأختم بهذه اللوحة التي رسمها أبوالعلاء المعري، والتي تؤكد ما ختم به صديقي معجمه في أن التخييل هو سرّ العماء، وليس فقط سلاحه، كما ردد آخرون: (ليلتي هذه عروس من الز/نج عليها قلائد من جمان/ وسهيل كوجنة الحب في اللون وقلب المحب في الخفقان).

يستعرض في أبوابه السينما والرواية والتراث والعلوم والشعر عربياً وعالمياً

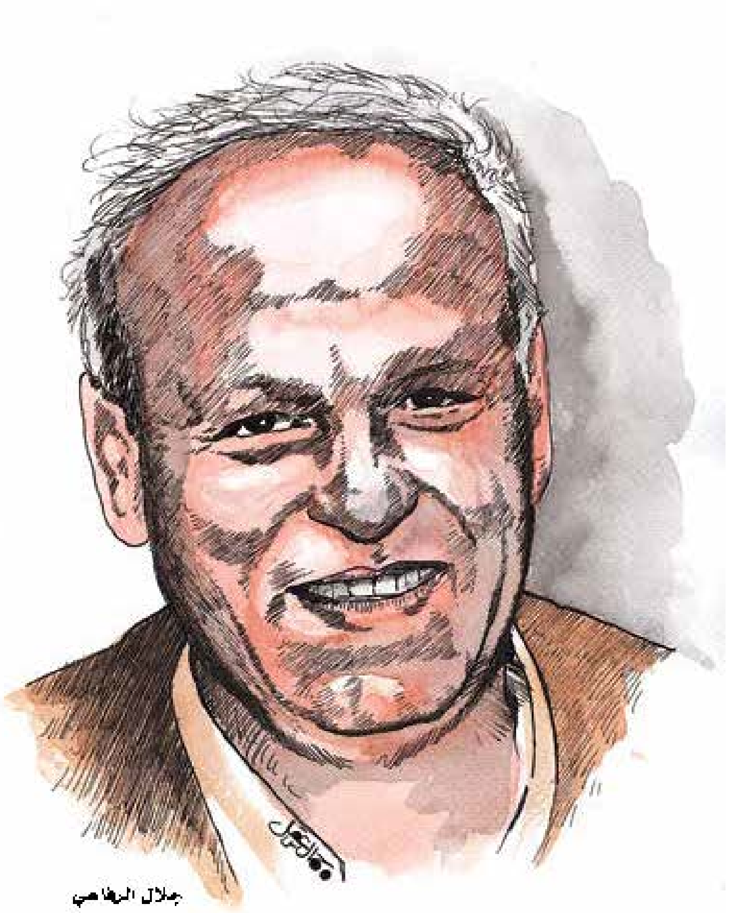
تقول العرب: احذر الأعميَين، والمقصود السيل والجمل الهائج وقيل السيل والحريق

في باب الموسيقا يتدفق المعجم بأخبار الموسيقيين الأضراء ومنهم سيد مكاوي وعمار الشريعي وفرقة أوركسترا الكفيفات

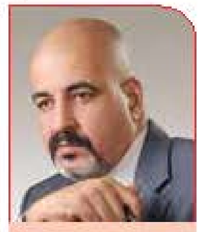
فن الكلام بالرسم

جلال الرفاعي

ترك بصمته في عالم الكاريكاتير



جلال الرفاعي



جمال عقل

ذات يوم.. قال الشاعر الكبير نزار قباني إن (الشعر هو فن الرسم بالكلمات)، وقالوا اليوم إن الكاريكاتير (فن الكلام بالرسم)، فالكاريكاتير يُعد خير وسيلة للنقد السياسي والاجتماعي عبر أطروحات لاذعة هزلية تدخل القلب والفكر من دون استئذان، حيث إن الكاريكاتير هو الوسيلة الوحيدة لاختصار آلاف الكلمات، والذهاب مباشرة إلى فهم الحال العام من خلال خطوط تختزل ظواهر اجتماعية وسياسية، بخطوط بسيطة يمكن أن يفهم الرسالة من خلالها الإنسان المثقفُ والبسيطُ على حد سواء.

يوم التاسع عشر من أيار (٢٠١٢) لم يكن سوى يوم آخر من أيام الألم للفن الأردني، حيث رحل الفنان جلال الرفاعي، بعد مسيرة فنية حافلة تركت بصمة في عالم الكاريكاتير العربي. فقد ولد عام (١٩٤٦) في إحدى القرى الواقعة على أطراف مدينة رام الله الفلسطينية، وعايش نكبة وطنه واختزن هذه المعاناة في ذاكرته منذ الصغر لتكون مخزوناً ورافداً لكل أطروحاته الكاريكاتيرية فيما بعد، لقد بدأ الرفاعي حياته خطاطاً، حيث عمل خطاطاً لعناوين جريدة الجهاد الصادرة في القدس مطلع الستينيات، وكان حينها على مقاعد الدراسة الثانوية، ليلتحق بعدها للعمل بجريدة الدستور مطلع السبعينيات بمهنة (خطاط) استناداً إلى مهنته التي يتقنها، ليتم الإعلان بداية شهر آذار عن ولادة فنان كاريكاتير اسمه جلال الرفاعي على صفحات جريدة الدستور. فقد أمسك بأدوات هذا الفن من كل أطرافه، من حيث الرسم والفكرة، وصولاً إلى إيصال رسالته الفكرية والفنية إلى أكبر شريحة من متابعي هذا الفن محلياً وعربياً.



أثناء توقيع كتابه همـوم الناس

تميزت خطوط الرفاعي بالنعومة والحركة والتلخيص، فاللوحة كما قال في أحد لقاءاته: (إنها تتعلق بالخط الراقص الذي يمنح المضمون من خلال الحركة، مع تطويع الخط للغناء، فكنت أبحث عن الفكرة لتتطابق مع الخط، مع تبسيط للشكل، فالكاريكاتير ليس له منظور معين، حيث إن وظيفته هي إلغاء معظم التفاصيل من أجل التركيز على

لم يكرم بما يليق به كأحد فناني الكاريكاتير في الوطن العربي المتميزين بمدرسته فنياً



من أعماله

الفكرة المطروحة، إلا أن الرسام يضطر أحياناً إلى إضافة بعض الخطوط لإغناء المضمون، دون التأثير في الفكرة).

ومن واقع معايشتي للفنان جلال الرفاعي، حيث عملنا معاً في صحيفة الدستور الأردنية، خلال منتصف التسعينيات وكنت رساماً للكاريكاتير السياسي، أستطيع القول إن خطوط جلال الرفاعي تتميز بالحرية المفرطة والانسيابية من دون تقييد، كانت خطوطه تنطلق إلى فضاء من الحرية الإبداعية والفنية، ضمن إطار مهني متمين، كل ما كان يحتاج إليه قلم من الرصاص إضافة إلى يده المبدعة، وصولاً إلى تحبير اللوحة وتشكيل الفكرة، وقد كانت رسومات الرفاعي تنتمي للكاريكاتير التقريري، وهو الكاريكاتير الذي يعتمد على الكلمة والحوار في تشكيل اللوحة الكاريكاتيرية، بعكس الكاريكاتير الرمزي الذي يعتمد على الرسم في محاولة تامة لتغييب الحوار والاكتفاء بالرسم لإيصال الفكرة.

يُعتبر جلال الرفاعي مدرسة كاريكاتيرية مستقلة بحد ذاتها، بعد أن استطاع الحصول على هويته الفنية التي تمتاز بالخصوصية، من خلال خطوطه المميزة والخاصة جداً، والتي تأتت من خبرته الطويلة في هذا الفن، حيث تمتد إلى أكثر من أربعين عاماً، أنتج فيها آلاف الكاريكاتيرات التي ساهمت



مع ناجي العلي

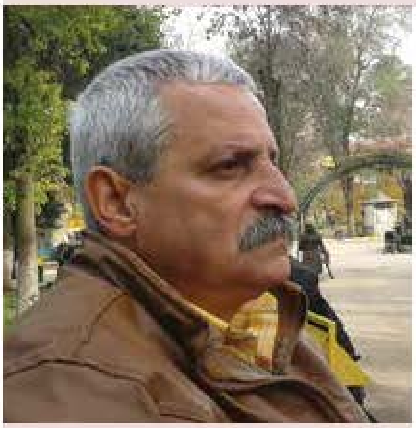
في تسليط الضوء على العديد من القضايا السياسية والاجتماعية، حتى إن كاريكاتيره كان بمثابة استراحة لقارئ الصحيفة وتخفف عنه عناء المقالات والتحليلات الجافة والكلام المكرور، والذي يتطلب وقتاً لقراءته في ظل تسارع الوقت ليأتي الرسم مختصراً لحالة تتطلب الكثير من الكلمات لتفسيرها، وفي هذا السياق أبدع جلال بما امتلكه من أدوات كمحترف لهذا الفن بإيصال العديد من الرسائل لمن يهمه الأمر، من خلال استناده لما يملكه من إبداع في الخطوط وثقافة دسمة وقراءة دقيقة لما يحيط بنا، ليكون بحق علامة فارقة في عالم الكاريكاتير العربي عن جدارة واستحقاق.

وقد حاز الرفاعي العديد من الجوائز الأردنية والعربية، وله ثمانية كتب، آخرها «مكانك سر» إلا أنه لم يحظَ بالتكريم الذي يستحقه، لما قدمه عبر أربعين عاماً لقضايانا السياسية والاجتماعية والإنسانية ولفن الكاريكاتير.

ولادته الفنية بدأت في جريدة الدستور الأردنية في السبعينيات

نجح في إيصال رسالته الفكرية والفنية إلى جمهوره محلياً وعربياً

ليست ترفاً ولا ترفيهاً
الموسيقا والمسرح



أنور محمد

الموسيقا ليست كائنات تمشي بلا عقول، هي من فكرٍ؛ نغماتٌ، أنغامٌ تقود إلى الفعل. هي كائناتٌ، جبالٌ من الوجود التي تجعلنا أكثر هدوءاً وأكثر حذقاً وامتلاءً وأشدُّ واقعية. إنّها موسيقا كما ينبغي أن تكون الموسيقا، وعلى (المسرح) تُشكّل وسائل اكتشاف لإدراك الحقائق، فتفصل بين المرئي واللا مرئي، تعبر في حركة ديالكتيكية بين الحلم والواقع، بين المحسوس والمجرّد.. هي مثل الحب؛ لكنّها في العروض المسرحية العربية هي كمن يحرثُ في البحر، وكمن يزرع في الريح، لا ثمار نقطفها، لا محصولاً.

الموسيقا ليست ترفاً ولا نشاطاً ترفيهياً، هي حاجة روحية، فهي كما تخاطب القلب، تخاطب العقل، بل هي صوتهما. طبعاً هناك موسيقا سطحية فجّة تستثير الغرائز، وهناك الموسيقا التي تعبرُ عن الأحاسيس والأفكار. لكن منْ قبل، ومنْ بعد، الموسيقا فيها عواطفنا كما فيها أفكارنا، فمن قرع الطبول عند الإنسان البدائي، إلى الموسيقا الدينية، إلى الموسيقا العسكرية التي تثير روح القتال، إلى موسيقا الأفراح، إلى تلك الموسيقا التي تبعث الملل والسأم.. ترانا لا نكفّ عن سماعها، مع ذلك وفي عروضنا المسرحية وحين نسمع الموسيقا كمرافق للفعل وأحياناً لتطوره ونموه، فإنها تجيء زينة وليست جزءاً أو عضواً أو طرفاً من العرض. المخرج المسرحي العربي لا يراها ضرورة أو ركناً من أركان المسرحية، فهو يزدريها كثيراً ولا يعيرها أهمية، مع أنّها هي التي تُصعّد الفعل الدرامي، ومن ثمّ هي التي تذهب بنا نحو الشجن.

> **كما توجد موسيقا سطحية تستثير الغرائز، هناك الموسيقا التي تعبر عن الأحاسيس والأفكار**

هنا يجب ألا ننسى أنّ الموسيقا هي منبّه، مثلما هي دافع يثير الإحساس، فنصير نتحمّس ونصير نغني، يصير قلبنا يدق ويدق، لأنّها تساعدنا على الحب، فهي تحكي أشياء نخاف نحكيها، هي تسرد أحزاننا وأفراحنا بطريقة لا تقوى الكلمات على النطق بها. هي تهدّئنا مثلما تثيرنا! فننتشي بسماعها، ونصير نتأمل. ثمّ لنفرّق بين موسيقا كأنّها من كلمات/ ألفاظ، وموسيقا كأنّها من صور بصرية. الموسيقا في المسرح تمنحُ المشاهد المسرحية قوّة، تمنحها حياة غير حياة النص التي ينشرها الممثلون حركةً على المنصة، فنرى فيها أشباحاً، نتخيّلها تسير وتقف، تسير وتتحرّك.. الموسيقا تهزّ المشاعر، نصعد مع نغماتها ونهبط، نضحك ونبكي، نغضب ونرضى، ونتحمّس.. هي نغمات لكنّها تسري في الجسد، والمبدع بتقديري هو من يؤلف موسيقانا، موسيقاه خارج القواعد النظرية. هكذا فعل من قبل: فيفالدي، وموزارت وبيتهوفن. هم أسّسوا لقاعدة صاغتها العبقرية، وليس السنن التعليمية: القوانين والشرائع التعليمية الأكاديمية الجامدة، لأنّ العبقرية في المسرح هي فوق القاعدة.

لنذهب إلى السينما: أليست الموسيقا مكوّناً رئيساً للفيلم السينمائي بل رئته؟ في حين أنّ دورها في العرض المسرحي هامشي، فتفقد سلطتها التي أقرّتها العروض الأم، العروض المسرحية اليونانية منذ أكثر من (٢٥٠٠) سنة. المسرح والموسيقا ندّان، فهي التي تشحن المأساة، هي التي تحرّك وتحوّل الضعف إلى قوّة في الروح. المحزن أنّنا عربياً لم نُجذّر للموسيقا في الحياة الاجتماعية والثقافية، وكأنّنا أمّة لا تزال تخاف من الموسيقا. صحيح أنّ أجدادنا استخدموها لتوسّع ساحة لذائذهم، إلاّ أنّها الموسيقا التي توسّع دائرة الوعي، لأنّها مفهومٌ ثقافي. هي انتظار، إصغاء، لمس، إيماء، وجود، مواجهة، تخطٍ. وإيقاعها/صوتها هو الذي يوقظ المشاعر النائمة، أو تلك التي تتثاءب. هي فوق رنين الكلمات التي في الحوار، هي المنافس القوي للكلمة، هي الموسيقا التي تقوّض سلطة الكلمة لأنّها صوت (المعاناة) الإنسانية، ولأنّها تدفعنا لأن نواجه فاجعتنا بشجاعة. وعلى سبيل الفرض لو راقبنا– وهذا كثيراً ما يحدث لحظات الهبوط– هبوط الإيقاع الحركي في العرض المسرحي، لوجدنا أنّ الموسيقا تتكفّل برفعه فتشد المتفرج. إنّ الموسيقا أوّل ما تنقر، تنقر أعصابنا، أحاسيسنا. فتبعث الانفعال في الجسد فنهز، نتهزهز، نهتز، تجري الدورة الدموية، تعرّس، يصير عندها عرس، لأنّ للموسيقا قوى انفعالية خارقة، هي تجعلنا نمشي، نقفز، نرقص، ننط، ننشط، نتنشّط، يتنشّط الجسد.

لماذا إلى الآن لا نعير الموسيقا اهتمامنا ولا نحتفل إلاّ بالجانب الطربي منها والمدعوم بالكلمة. مع أنّها أسّ السمع؟ هل لأنّنا أمّة لا تصغي، أمّة لم تتعلَم حتى الآن ثقافة الإصغاء إلى (الصمت)؟



فرحان بلبل

شأن عالمي عند كل الأمم

اعتماد التراث في المسرح العربي وتأثيره

لا أظن أن أحداً من كتّاب المسرح العربي لم يمدَّ يدَه إلى التراث العربي تاريخاً وملاحمَ وأساطيرَ. وكان لهم في ذلك تجارب متنوعة بأهداف متنوعة. فمنهم من صاغ الحكاية القديمة – تاريخاً كانت أم غير ذلك – كما هي مُستلهِماً عِبرتَها مُضافاً إليها ما يستلهمه من عِبرة الحاضر. ومنهم من غيَّر عبرتَها القديمة ليضع عِبرةَ عصره ومفهومَه عن قيادة المجتمع وإدارتـــه. وكل هـؤلاء – بتنوع مفاهيمهم واختلاف تفسيراتهم – كانت لهم غاية واحدة لم تتوقف عن التوهج لأكثر من ثلاثين عاماً، وهي بناء المجتمع العربي المعاصر بما يحقق العدالة والكرامة للمواطن الفرد وللوطن بمجموعه، بدءاً من قطر الكاتب وانتهاءً بأقطار الوطن العربي.

وهذا الاعتماد على التراث في المسرح شأن عالمي عند كل الأمم، فإن لكل أمة تراثَها الخاصَّ بها، وهذا التراث يدخل شعرَها وقصصَها ومسرحَها لأنه تاريخها وحكاياتها ومفاخرها وإثبات وجودها. وعلى هذا، فإن توظيف التراث العربي في المسرح كان أمراً طبيعياً وحتمياً، لأن الشعوب تحب أن تسمع حكايات تاريخها الشعبي والرسمي، وأن ترى أشكال حياتها القديمة سواءٌ في ذلك ما هو موغِلٌ في القدم أم ما يمتُّ إلى الأمس القريب.

والاستفادة من التراث العربي محاولةٌ تعود إلى البدايات الأولى للمسرح العربي. وكانت دائماً ذات غاية اجتماعية وسياسية كانت أحياناً تصل إلى حد يفوق التصور. وقد ذكرتُ في أحد كتبي أن مسرحية (خالد بن الوليد) التي عُرِضت أيام الانتداب الفرنسي في مدينة حمص، حرَّضت أبناءَ المدينة في اليوم التالي على الخروج في مظاهرة تُندِّد بالانتداب، فسقط على إثرها الضحايا برصاص الفرنسيين، وعوقب الممثلون في المسرحية، وتعرَّض أحدُهم للضرب أياماً عديدة. ومنذ عام (١٩٦٧) برز التراث على المسرح بوضوح وإصرار، وكان ذلك وجهاً من وجوه الردِّ على تلك الهزيمة الفاجعة.

> **توظيف التراث العربي في المسرح كان طبيعياً وحتمياً للاستفادة منه**

ويمكن القول إن التراث ظهر على خشبة المسرح العربي بأشكال متعددة. لكن أبرزها وأهمها هو (أخذُ حكاية من الماضي، لا كما جرت فعلاً، بل كما يمكن أن تجريَ في العصر الحديث) أي أن الكاتب يضع في الحكاية القديمة همومَ عصره ومشاكلَه وحلولَه لها. ولنتذكَّرْ أن استخدام التراث رافق ظهورَ المسرح السياسي الذي رافق النقمةَ على الهزيمة. وقد هجم الكتّاب على التراث هجمةً كبيرةً. ولو أحصيتَ المسرحيات التي كُتبت بعد الهزيمة حتى العقود الأخيرة، لوجدتَ أن تسعة أعشارها تنصبُّ على التراث.

لكن الهجوم على التراث أبعَدَ أكثرَ الكتابات المسرحية عن «الحياة المعاصرة». وكان لذلك حسناتُه وبعضُ معوقاته. أما الحسنات فهي أن هذه المسرحيات التراثية كانت في أغلبها ممتعة ذات حدث مثير. ويؤكد ذلك أن التاريخ والتراث العربي – في شتى أنواعه – واحد في جميع الأقطار العربية. وذلك بدءاً من القرآن الكريم وما فيه، وانتهاء بألف ليلة وليلة وتاريخ الفتوحات الإسلامية وما تفرَّع عنها. فمن أي مصدر انتقى الكاتب حكايته فهي حكاية تمس المواطن العربي أنّى كان. ومن تلك الحسنات

> **ظهر التراث على خشبة المسرح العربي بأشكال متعددة وأكثر تميزاً بعد (١٩٦٧)**

أن المسرحية التراثية ساحت في أقطار الوطن العربي، وسبب هذه السياحة أمران: أولهما أنها عبَّرت عن مرحلة الأحلام العربية الكبرى في الحياة الكريمة، وثانيهما أنها مكتوبة بالفصحى لأن الحدث التاريخي لا يُكتب إلا بالفصحى. وهكذا أمكن لكل المواطنين العرب أن يتابعوها.

أما مُعوِّقاتها - إن جاز أن نعدَّ ما سيأتي معوقاً - فهي أن الكُتاب ظلوا في (عموميات) المعالجات السياسية والاجتماعية، فقد تحدثوا عن (الفقر والغنى - الظلم والتمرد على الظلم - الحرية والعبودية) ومثل ذلك. وإذا كانت هذه الموضوعاتُ مهمةً عند المواطن العربي، فإن تناولها بشكل غائم وعام أسقط الكثيرَ من أهميتها. فالمواطن العربي ليس بحاجة للاقتناع بضرورة التمرد على الظلم والاستغلال، وإنما يهمه أن يعرف كيف يتمُ ظلمُه واستغلالُه في عصره الذي يعيشه، وكيف يقضي على الظلم والاستغلال الواقِعَيْن عليه. وهذا شيءٌ لم تستطع تحقيقَه المسرحيات المعتمدة على التراث إلا في القليل النادر.

وفي رأيي أن هذا العيب الذي وقعت فيه أكثر مسرحيات التراث يعود إلى سببين:

أولهما أن طبيعةَ المسرحية التاريخية تضطر الكاتب إلى الحديث العام عن المفاهيم الاجتماعية، لأنه مضطر إلى المحافظة على «مناخ» الحكاية التاريخية.

وثانيهما يعود - وهذا هو الأهم - إلى كون الكتاب المسرحيين أنفسهم لا يملك أكثرُهم الرؤيةَ الصحيحة إلى الواقع الاجتماعي الذي نعيشه، أو أنه يتحاشى الصدام مع أعين الرقابة. ومن هنا كان استخدام التراث عند أكثر المسرحيين (هروباً) من الحاضر وليس إضاءةً له، ولهذا كان لا بد أن ينسحب من خشبة المسرح لأنه لم يعد يُقنع المواطن العربي.

ومن معوقاتها أن أكثر الكتاب انصرفوا إليها ولم يهتموا بالمسرحية ذات الموضوع المعاصر والذي تكون (دراما العائلة) عنصراً أساسياً في الحياة المعاصرة. والمسرحية المعاصرة هي المُعبِّر الحقيقي عن هموم ومشكلات العصر أكثر من المسرحية التراثية. ففي المسرحية التراثية لا يتصادم الجمهور مع الكاتب صداماً أساسياً لأنهما على وفاق واتفاق في الدعوة العامة للحياة الكريمة، أما في المسرحية المعاصرة التي تتناول موضوعاً حياتياً، فسوف يختلف الجمهور مع نفسه ومع الكاتب اختلافاً كبيراً في تناول أي موضوع، ولنضرب لذلك مثلاً واحداً وهو إذا تعرض الكاتب لمشكلة المرأة، فسوف يهاجمه الكثيرون ويختلف معه الكثيرون لأن لكل واحد من الجمهور وجهة نظر في شأنها. ولذلك لم تهاجر المسرحية الواقعية من بلد إلى بلد إلا في القليل النادر؛ فهي تناقش مشاكل مجتمعها القطري الذي يختلف عن مشاكل مجتمعات الأقطار الأخرى في كثير أو قليل.

كل ما تقدم يدل على أن مرحلة المسرحية التراثية وما تفرع عنها عاشت بين ستينيات القرن العشرين حتى منتصف ثمانينياته. وهي المرحلة التي أطلق عليها النقاد اسم (مرحلة الازدهار العظيم).

فجأة تختفي المسرحية التراثية وما تفرع عنها منذ بداية تسعينيات القرن العشرين، كما اختفت جميع المسرحيات ذات البناء الدرامي المتقن، عربيةً كانت أم أجنبيةً. وسبب ذلك أن المخرجين تحولوا إلى كتاب فهم يكتبون - أو يكتب لهم غيرهم _ سيناريو عرض مسرحي وليس نصاً مسرحياً. وبذلك خرج النص المسرحي ذو البناء الدرامي المتين من خشبة المسرح، وحلت المادة النصية محله. وهو نص مكتوب بالعامية في أغلب الأحيان، ويموت مع انتهاء العرض، وبذلك تحول المسرح في الوطن العربي من مسرح يخصُ كل العرب، إلى مسرح محلي يهم أبناء القطر الذي يُقدَّم العرض فيه.

من مجمل هذه الأسباب انحسرت المسرحيات المعتمدة على التراث، وترافق ذلك مع موت الأحلام الكبرى السابقة عند العرب. وذلك نتيجةً لما مر بها في العقود الأخيرة من مآسٍ مما نعرفه ولا داعي للكلام فيه. والسؤال الآنَ: هل ماتت المسرحيات التراثية ولن تعود إلى خشبة المسرح من جديد؟

والجواب أنها لم تمت؛ فهي بناءٌ فني متقن، وهي قابلة للعيش فوق خشبة المسرح، لكنها لن تعود إلا إذا استقامت أمور المسرح العربي بالاعتماد على النص القوي المتين. ولن يتم ذلك إلا حينما يبدأ نهوض المجتمعات العربية بوعيها لحقوقها، التي ضاعت في زحمة الأحداث الأخيرة. فالوعي الاجتماعي لا بد له من وعي مسرحي، وسوف يعود التراث العربي من جديد مادةً غنيةً لأحداث مسرحية متناسبةٍ مع هموم العصر القادم.

> **معوقات توظيف التراث كتّاب النص المسرحي أنفسهم لأنهم استغرقوا في ظل العموميات وبطريقة غائمة**

> **استخدام التراث عند أكثر المسرحيين كان هروباً من الواقع لذا لم يعد مقنعاً**

> **الوعي الاجتماعي لا بد له من وعي مسرحي وهما مرتبطان بتقدم المجتمع والمسرح معاً**

نسيم

العبث.. مفهوماً ومسرحاً



نجوى بركات

ما يحدث اليوم في عالمنا يعيدنا ولا بدّ، إلى أسئلة العبث واللا معقول ومعانيهما، بحدّة لا تقلّ عن تلك التي طُرحت على الإنسان الأوروبي، إثر انتهاء الحربين العالميتين الأولى والثانية. لقد شكّلت الحرب العالمية الثانية، دون الأولى، حدثاً جللاً غيّر وجه العالم ونظرة الإنسان إلى نفسه، وإلى الآخر، وإلى مفاهيم الخير والشر والعنف والسلام.

واليوم، ومنذ نحو عشر سنوات، يحيا الوطن العربي هزّات وثورات وحروباً وكوارث نزوح شكّلت سابقة في التاريخين العربي والعالمي على السواء، وهو ما يدفع المبدعُ العربي، أيّاً كان مجال تفكيره، إلى إعادة تفكير فنّه وتلمّس طريقه للتعبير عن استثنائية المرحلة التي يعيشها، وتراجيديتها. والحال أنه قد لا يجد ما هو أكثر قرباً أو أفضل تعبيراً عمّا يعانيه الإنسان العربي في بلدانه المأزومة تلك من قمع وفقر وفساد وفوضى وانفلات أمني، ما أنتجه مفهوم العبث في أعمال ألبير كامو وجان بول سارتر، ومن بعدهما المسرح العبثي الذي رسمت الفلسفة الوجودية ملامحه.

لقد أنتج المسرح العبثي الذي كان يسمّى في البداية مسرحاً جديداً ولم يتّخذ تسميته هذه إلا في ستينيات القرن العشرين، على يد الكاتب والناقد مارتن إيسلان، كتّاباً استثنائيين بلغوا العالمية بأعمالهم الرائعة التي مازالت إلى اليوم تجذب الانتباه والإعجاب، وتحصد النجاح تلو النجاح، ويصار إلى تقليدها في محاولة للإحاطة بما ينزع عن الدنيا ملمحها المنطقي. فما معنى أن تقتل وتؤسر وتقصف وتُعذّب وتجوّع وتُهجّر، أنت الذي لم تأت ذنباً غير ولادتك في تلك البقعة الملعونة من العالم؟

كتّاب العبث الذين ابتكروا هذا التقليد وأرسوه، هم ورثة الكاتب الفرنسي ألفريد جاري والدادائيين والسورياليين، وقد تأثروا بالنظريات الوجودية (ألبير كامو، وجان بول سارتر)، إذ كانوا يرون بحسب ما قال يوجين يونسكو، «الإنسان هائم في العالم، وقد باتت أفعاله كلها فاقدة للمعنى، عبثية، وبدون جدوى». والمسرح العبثي الذي اشتهر عالمياً بفضل يونسكو (المغنية الصلعاء، وحيد القرن)، وصمويل بيكيت (في انتظار غودو) – ومن الممكن أن نضم إليهما إدوار إلبي، وهارولد بنتر– ينحو إلى إلغاء كل حتمية منطقية، ناكراً على اللغة مقدرتها على التواصل ومحوّلاً إياها إلى أداة لعبية، فيما يُصوّر الشخصياتِ ضائعةً في عالم يصعب فهمه. وعلى الرغم من أنه لم يتشكّل تيار أو مدرسة بسبب قلة كتّابه الذين امتلكوا، على تنوّعهم واختلافهم، قاسماً مشتركاً يقوم على كسر القواعد المسرحية، فيما يخص وحدة المكان والزمان والحدث، فإن اعتماد مقاربة نفسية في تناول المجتمع والطبيعة البشرية، واعتماد حوار شاقّ يُظهر صعوبة التواصل، ويدخل العبث إلى عالم اللغة أيضاً. هكذا تهيم الشخصيات في عالم غريب، أسرى جهلها، وخوفها ودواخلها، حيث يؤدي التباين بين الشخصية وصورتها عن نفسها، وصورتها عن الآخر والعالم، إلى ضياع هويتها الخاصة. فالمسرح العبثي، بالنسبة ليونسكو، هو المسرح الذي يطرح معضلة الشرط الإنساني بامتياز.

والحال في هذا التصوّر، أنه ارتكز إلى نظريات أنتونان آرتو في كتابه «المسرح وقرينه» (١٩٣٨)، وإلى مفهوم «التغريب» عند برتولد بريخت. وفي حين أننا نقع على موضوعة عبثية الحياة في الفلسفة الوجودية كما طوّرها سارتر وكامو، فإن هذين الأخيرين استخدماها في نصوصهما المسرحية بشكل درامي تقليدي وعقلاني، مختلف كلياً عن المسرح العبثي، الذي استلهم كتّابُه أعمالَ فرويد في ابتكارهم شخصياتٍ، شكّلت الحرب صدمة لها، فغلبت حيواتُها النفسية واقعها الموضوعي، وتحكّمت بتصرفاتها وقراراتها أوهامُها وعقدُها النفسية. وفيما يرى المسرحُ بحسب بريخت إلى علاقة الإنسان بالعالم على أنها متحوّلة، يرى مسرحُ العبث أنها على العكس من ذلك، ثابتة.

لرتبط المسرح العبثي بشكل عميق بمأزق الحرب، بقدر ما عبّر ببلاغة عن الأجواء التي سادت بعد انتهائها. إن قنبلة هيروشيما وملايين الضحايا والأسرى والمهجرين، وتدمير مدن بأكملها، زعزعت الإيمان بأن العالم يمتلك معنى، كما أنها زادت الوعي بعمق الهاوية القائمة ما بين الأفكار النبيلة والأفعال البشرية. هكذا باتت المسرحيات تتبع منطقاً داخلياً يرتكز إلى أطباع الشخصيات، إلى الحبكة التي غالباً ما تكون دائرية مقفلة على نفسها لا ترمي إلى هدف أو إلى بلوغ نهاية جمالية، وإلى أغراض قد تتزايد بشكل يمحو أو ينافس وجود الشخصيات (كما هي الحال عند يونسكو)، أو تتناقص بحيث يشكّل غيابها التام تأكيداً لعوالم الفراغ والعدم (كما هي الحال في أعمال بيكيت)

في بحثه عن المسرح العبثي الذي صدر عام (١٩٦١)، مايز مارتن إيسلان ما بين كتابات ألبير كامو، وعلى وجه التحديد «أسطورة سيزيف» التي ركزت على عبثية الوجود، ومؤلفات هذا المسرح الذي أدرج فيه اسمين إضافيين هما: جان جينيه وأرثور أداموف، معتبراً أن لهؤلاء الكتّاب الأربعة اهتمامات وأساليب مختلفة جعلت كلاً منهم ذا صوت منفرد وخاص. ومن خلال قيامه بتحليل الأعمال المسرحية، أظهر لنا إيسلان أنها لم تكن بتلك الغرابة الظاهرة، وأنها امتلكت منطقها الخاص وسعت إلى ابتكار الأساطير: بمعنى آخر لقد هدفت إلى خلق واقع نفسي أكثر من أن يكون فيزيقياً محسوساً، كما أنها أبرزت الإنسان غارقاً في عالم غير قادر على الردّ على تساؤلاته، أو الاستجابة لرغباته، عالم «عبثي» بالمعنى الوجودي للكلمة.

كما أعطت هذه الأعمال المسرح لغة جديدة، وأفكاراً جديدة، ووجهات نظر جديدة، وفلسفة جديدة، وغيّرت مقاربة الجمهور للمسرح وأسلوب تلقيه والتفاعل معه. أما نحن، فقد منحتنا أعمالاً خالدة، مازال نبضها يحاكينا كما لو أنها ابنة اليوم.

الواقع المأزوم أنتج العبث في أعمال ألبير كامو وجان بول سارتر

خط أحمر

سنتعلم العربية ولن نغادر



محمد حسين طلبي

ذات يوم من عام (١٨٣٠) عندما دخلت البوارج الفرنسية ساحل مدينة الجزائر الغربي، عن طريق ميناء سيدي فرج المفتوح، لتحتل من بوابته المدينة البيضاء، ومن ثم تتوسع إلى كل البلاد شرقاً وغرباً وجنوباً، كانت في كل مرحلة من ذلك التمدد الغاشم، تواجه بشتى الأسلحة من خلال العديد من حركات المقاومة، والتي كان أشهرها وأطولها حرب الأمير عبدالقادر الطويلة كما نعلم، ذلك البطل الذي انتهى به المطاف إلى النفي في بلاد الشام (البعيدة)، حيث استمر في مقاومته (الفكرية) لكل طُغيان فرنسا ولغيرها من عتاة النظام العثماني في بلاد الشام، مدافعاً عن وحدة الأمة بكاملها دفاعه المستميت عن هويتها المتمثلة في اللغة والتراث والوجود، ويبدو أن فرنسا التي يؤلمها كثيراً هذا النوع من المقاومة، حتى ولو كان من بعيد، قد أوجدت لنفسها أسلوباً آخر للتصدي له، والتخلص نهائياً حسب رأيها من أوجاعه، وهو النفي إلى أبعد نقطة في الكرة الأرضية بعيداً عن ذلك الوطن، وكانت فرصتها عام (١٨٥٦) عندما اكتشفت ما أسمته جزراً أو جزيرة (كاليدونيا الجديدة) التي تقع في أقصى المحيط الهادي، على بُعد يتجاوز الـ ٢٠ ألف كيلومتر من الجزائر، لترسل إليها المئات من السياسيين المتنورين في عملية نفي، لم يعرف التاريخ الإنساني لها مثيلاً، مازالت آثارها قائمة وصارخة إلى اليوم، برغم محاولات التستر عليها بمنع الأحفاد وهم بالمئات، من أي تواصل مع حيثياتها ووثائقها وظروفها، لأن فرنسا، وبوساطة قد عملت أولاً بأول وعلى مدى قرن ونصف القرن، على محو أي أثر يذكر بها، ويبدو أنها نجحت في ذلك بامتياز، غير أن أحفاد الأحفاد أولئك وهم اليوم بالآلاف، قد بدؤوا من خلال نعمة الوسائل الحديثة يكتشفون شيئاً فشيئاً من (سجنهم) جزيرتهم الثانية الحقيقة التي طُمست طويلاً، فانطلقوا في مشروع طموح ومتفائل لاستعادة هويتهم وبأي ثمن، ضمن المزيج الذي توارث كما يبدو والنظرة الخاصة إليهم، وقد بدؤوا باستذكار أولى الاستفزازات التي رافقت رحلة أجدادهم على ظهر الباخرة، عندما رمت فرنسا إلى البحر زادهم من التمر وأجبرتهم على تناول لحم الخنزير المملح، ثم عندما قامت بتزويجهم بفرنسيات من طبقات منحطة اجتماعياً، أحضرتهن خصيصاً من محيط باريس، ثم عندما أطلقت على أبنائهم أسماء مختلطة نصفها عربي والآخر فرنسي نسبة إلى الأم، فكنت ترى مثلاً أن الواحد منهم يحمل اسم (لوسيان إبراهيم)، أو (جورج علي) ومثل ذلك.

أجبروا رجال المقاومة في المنفى على الزواج بنساء فرنسيات وأطلقوا على أطفالهم أسماء مختلطة

ثم كانت الصدمة الكبرى عندما اكتشف أحفاد الأحفاد أولئك، أن فرنسا قد أوعزت إلى السيدات الفرنسيات بمنع أبنائهن من الاختلاط بالآباء، حتى لا يتعلموا العربية، بل راحت تؤكد لهؤلاء الأبناء في البرامج الدراسية أن أجدادهم هم (الغولوا) أجداد فرنسا المحترمون. ولم تترك وسيلة إلا استخدمتها لمحو أي أثر يمكن أن يؤثر يوماً في هؤلاء الناس ويجعلهم يشنون الجريمة، غير أن الزمن اليوم وكما يبدو لم يعد في مصلحتها، فها هي سواعد أحفادهم الطيبة، تبدأ أولاً في إعادة الحياة إلى المقبرة التي ضمت أجدادهم ذات يوم، فراح صغارهم كل يوم جمعة يقومون بتنظيفها وزرع الزهور في محيطها، ثم انطلقوا في تأسيس مركز ثقافي يجمعهم في المناسبات، أطلقوا عليه دار الثقافة الجزائرية الإسلامية، ثم راحوا يحافظون على تضامنهم عندما أطلقوا على بيوتهم أسماء تذكر بمدن الوطن الأم، وقرروا أن يتعلموا العربية وتكريسها لغة تجمعهم في محاولات للتخاطب بها ولو مشوهة (ومضحكة أحياناً) عندما تصدر عن شفاههم البريئة..

الأحفاد يقررون التمسك بهويتهم ولغتهم العربية برغم كل الصعوبات التي تواجههم

بقي فقط أن نقول إن فرنسا، التي أحضرت أجداد هؤلاء الأحفاد قسراً إلى الجزيرة الخالية من الحياة أيامها، كانت تأمل في إعمارها بسواعدهم وجعلها منارة لثقافتها في تلك المنطقة، لم تتوقع أن يأتي يوم يلبس فيه أحفادهم البرانس العربية البيضاء، ويخرجوا للاحتفال بتأسيس مسجد ولو متواضع، يجمعهم فيه أمام شاب أشقر يحدثهم عن أجدادهم ولو بعربية (معطوبة) بانتظار يوم تتكرس فيه هويتهم بكل تفاصيلها وعبقها، كما قال أحدهم بفرنسية محتشمة، عندما شاهدناه على إحدى المحطات الوثائقية وهو يردد سنتعلم العربية ولن نغادر.

تهذب النفس وتسمو بالروح

عبدون.. وسلطان الموسيقا

قرر فلاسفة الإغريق، قبل الميلاد بعدة قرون، أن الحضارات تقوم على أركان ثلاثة: العلوم الرياضية، والرياضة البدنية، والموسيقا. حيث يترتب على الركن الأول تنشيط الفكر، وعلى الركن الثاني سلامة البدن، وعلى الثالث تهذيب النفس وسمو الروح.

والموسيقا لغة تمتاز بالقدرة على التعبير عما تعجز حياله سائر وسائل التفاهم بين بني الإنسان، لا ترتبط بأي مؤثر خارجي عنها، ما يترتب عليه عدم تأثرها بأي من العوامل التي تفرق بين سائر الشعوب، لتقف لغة عالمية تخاطب أعماق الإنسان مباشرة، فيفهمها، ويدرك مقصدها.

ومادة الموسيقا هي الأنغام التي تعبر عما ليس له مدلول في العالم الخارجي، وإن كان له مدلول في العالم الداخلي فقط: عالم الخيال والروح.

وإذا كان سلطان الموسيقا يتعدى عالمنا المادي، وحدود مشاعرنا الحسية، فإن التجارب أثبتت التأثير المباشر للصوت في الدورة الدموية، وفي الإحساس بالجوع، والعطش، وسلامة عملية الهضم، وما يلي هذه التأثيرات من ردة فعل نفسية، فجاءت هذه التجارب لتوضح تأثرنا الغريزي مادياً ومعنوياً بمختلف الأصوات، كما في حالة الإثارة والاهتزاز بدق الطبول، ونفخ الأبواق، أو حالة الارتياح والهدوء التي تصاحب رقة صوت الكمان، فبضع نغمات ذات توافق وانسجام تسبب الانتعاش والحيوية، وأخرى تبعث في النفوس اليأس وتؤدي إلى الدخول في حالات من الحزن والاكتئاب.

فالموسيقا لغة العواطف والانفعالات، لأنها قادرة على التعبير عن نفسية الفرد مهما بلغت من عمق، وبالتالي تصبح عاملاً مهماً في نمونا العلمي والاجتماعي، لقدرتها على التغلغل في ثنايا النفس البشرية، والتعمق فيها، لتوصيل تلك الحقائق الكبرى المحيطة بها، والتي تبعد كل البعد عن أن تصل إليها عبر مادة الكلام أو الحواس الأخرى، فإذا كان الكلام (ضوء خافت يعبر عما في أعماقنا)، فالموسيقا (إضاءة سحرية لهذه الأعماق البعيدة عن مدى اللغة).

> **كتاب (ثقافة الموسيقى) بيّن أهمية الموسيقا كفن من فنون الجمال بعيداً عن الحياة المادية**

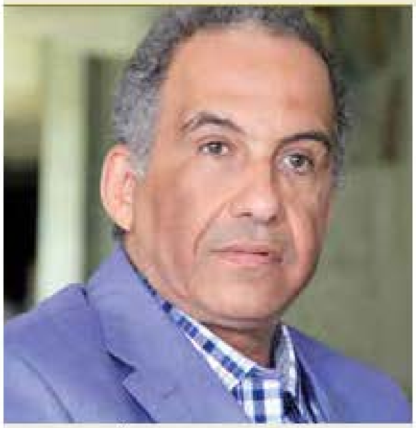
ومن أهم ما يجعل المستمع يميل إلى الموسيقا، شعوره بأنها تعطيه ما يشبه التحقيق لأحلامه وأهوائه، وتخفيف حدة متاعبه وآلامه، لما فيها من إيحاء يرمز إلى كل الرغبات الإنسانية وعقائدها وآمالها، فيميل المستمع إلى الحياة بجميع جوارحه في هذا الجو الذي توحي به الموسيقا.

إذاً نحن في حاجة ماسة إلى معرفة الموسيقا معرفة جادة وحقيقية، وربما هذا الكتاب الذي بين أيدينا، الذي يحمل عنوان (ثقافة الموسيقى) الصادر في طبعة شعبية حديثة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، يعد محاولة مهمة لمؤلفه صالح عبدون، المدير الأسبق لدار الأوبرا المصرية، ولأكاديمية الفنون المصرية في العاصمة الإيطالية، للتعريف بالموسيقا وأهميتها.

يقول صالح عبدون، الذي التقيته عدة مرات أثناء توليه منصب مدير أكاديمية روما: (يجدر بنا أن نذكر أن المتعة الحقة تأتي عند اندماج إيحاء أعماق نفوسنا بالموسيقا التي أوجدته. ولتوضيح ذلك نسوق على سبيل المثال تلك القطعة، التي تعتبر من أعظم ما وصل إليه التأليف في فن الموسيقا، بل وتقف كالعملاق في دنيا الموسيقا منذ أكثر من مئة عام لقيمتها الفنية، وفكرتها، حين تعالج موضوعاً مباشراً في ارتباطه بالإنسانية، وهي السيمفونية الخامسة لبيتهوفن).

وليوضح عبدون أن فن الموسيقا سما عن سائر الفنون، لضعف الصلة بينه وبين الحياة المادية، فهو وليد أعماق النفس، يخرج منها إلى حيث لا يمكن تمام فهمه، والتمتع بحيويته، إلا إذا وجد طريقه مرة ثانية إلى هذه الأعماق.

وإذا كانت لطبيعة فن الموسيقا خاصية التحرر والانطلاق، وعدم الاعتراف بقيود أو بحدود من زمان أو مكان، فمن هنا جاءت أهمية دراسة تكوينه، حتى يفهم العقل ما يسمع، ويدرك المعنى الكامل لها.



مصطفى عبدالله

جاء الكتاب في عشرين باباً تناول خلالها الموسيقا من حيث هي فن من فنون الجمال، وكيفية تذوقه، وإمكانات هذا الفن المادية والروحية، وأصول الاستماع إليه، مبرزاً ما لا يجب الاستماع إليه من الموسيقا بسبب شيوعها عبر تقدم التكنولوجيا، وتكلم عن أنواع المستمعين، وترويض النفس على الاستماع، وماهية الاستماع المنتج، ومادة الموسيقا، والخواص الطبيعية للصوت الموسيقي، وعلاقة النغمات وأوضاعها في السلم الموسيقي، وعناصر تكوينها من إيقاع ولحن، وآلاتها الوترية، وآلات النفخ الخشبية، والنحاسية، والطبول.

كما تحدث عن (المايسترو)، ونوتته، وعصاه، ودوره، وعن مؤلف الموسيقا، والمقيد منها بموضوع، والسيمفونيات، والكونشيرتوهات.

كما قدم المؤلف في أبوابه تفصيلاً للأغاني، وأصواتها: الشعبي منها، والذي يتمتع بقيمة فنية عالية، والأوبرا: نشأتها وانتشارها، والباليه الرومانتيكي والحديث.

وقدم رصداً للموسيقا قبل (باخ) وعصر الباروك، وصولاً إلى عصر الزخرفة الكلاسيكي، ثم الموسيقا الرومانتيكية.

وخصص باباً كاملاً لأعلام الموسيقا: سكارلاتي الأب والابن، باخ، هاندل، جلوك، هايدن، موتسارت، بوكيريني، كيروبيني، بيتهوفن، باجانيني، فيبر، روسيني، شوبرت، برليوز، بيلليني، مندلسون، شومان، شتراوس الأب والابن، ليست، فاجنر، برامس، بيزيه، تشايكوفسكي، دفورجاك، فيردي، ماسنيه، جريج، بوتشيني، ودي بوسي.



أوبرا (تاييس)

أعدها ماسينيه عن رواية أناتول فرانس



فوزي كريم

أنتقلُ، داخل حقل الأوبــرا، من مرحلة (البـاروك) حيث عرضت لأوبرا (هاندل) في الحلقة السابقة، إلى مرحلة التحول الحديثة من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، لأنتخب أوبرا حدث أن أحببتها وكتبت عنها، وضعها الفرنسي (ماسينيه) Jules Massenet (١٨٤٣- ١٩١٢). أوبـرا (تاييس) Thais، اعتمدت رواية الكاتب الفرنسي الشهير (أناتول فرانس)، الصادرة عام (١٨٩٠) (تُرجمت إلى العربية، على ما أذكر، في الخمسينيات). شرع (ماسينيه) في تأليفها بعد صدور الرواية بعامين، مستعيناً بنص أُعد له خصيصاً.

بــدأت شـهرة (مـاسـينـيـه) مـع فن (الأوراتوريو) الديني الطابع، الذي لا يختلف عن فن الأوبـرا كثيراً. أما سمعته كمؤلف أوبرا فقد بدأت مع عرض أوبراه (هيروديا) (١٨٨١)، وتألقت السمعة مع أوبرا (مانون) الأثيرة. ثم توالت أعماله التي تتسم بغنى الألحان، وبالحلاوة الطاغية (حتى اعتبرت هذه الاخيرة مـأخذاً عند بعض النقاد، والنقاد عادة ما يحاولون ذلك!)، مثل أوبرا: (دون كيشوت) و(ملك لاهـور) و(لاسيد) (أو السيد..) و(آلام فيرتر)، و(فتاة نافار)، و(سندريلا)، و(تاييس).. وأخر.

كـان شديد التأثر بتقنية (الموتيف) Motive الفـاغنري. وهـو ارتـبـاط لحن موسيقي محدد بفكرة، أو بحالة، أو بشخص، بحيث تستدعي إعادة عزفه تلك الفكرة، أو الحالة أو الشخص. وأعماله بجملتها تنم عن إدراك عميق بأهواء الإنسان ومشاعره، كما لمسنا ذلك عند (هاندل). لكن الغفلة سرعان ما طوت ذكر (ماسينيه) بعد وفاته، خاصة بعد أن تلاطمت أمـواج تيارات الحداثة الموسيقية، وتطلعاتها المضادة للامتدادات الرومانتيكية، في العقود الأولى من القرن العشرين. مع نهاية القرن الماضي عادت الرغبة بتفحص الأصوات المطمورة بفعل التعصب، وردود الأفعال، ومحاولة انتشالها من النسيان. وكان

(ماسينيه) واحداً من أبرز هذه الأصوات.

إن غنى ألحانه لا تُبطلها موضة طارئة، لأنه غنّى مشاعر الكائن الإنساني الذي لا تُستنفد. وهذا ما تحسه وتمتلئ به حين تستمع إلى تدفق الألحان في: (مانون)، و(فيرتر)، و(دون كيشوت)، و(تاييس) هذه.

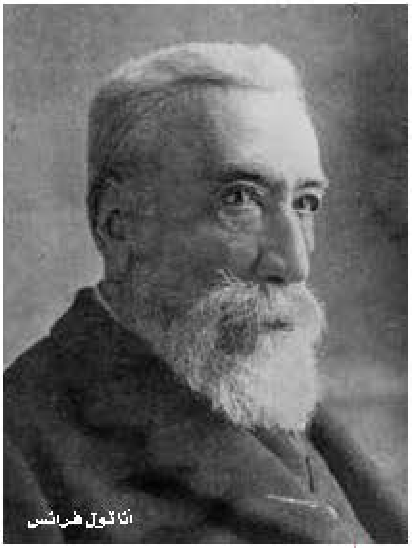
إن موسيقا (تاييس)، والدراما فيها، تجعلها جوهرة حقيقية. صحيح أن عدداً من الشخوص فيها لا يشكلون إلا ظلالاً إزاء تفرد الشخصيتين الرئيستين: (تاييس) الغانية في حاضرة إسكندرية مصر الرومانية في القرن الرابع الميلادي، و(أثانيل) الراهب المتبتل في عزلة الصحراء. إلا أن دراما الراهب والغانية وحدهما تكفي لإغراق المستمع في بحر من الأهواء والغرائز، لساعة وخمسين دقيقة.

كان (ماسينيه) يحفظ النص الشعري للأوبرا قبل الشروع في التأليف، وهذا ما نلمسه في كل أغنيات الأوبرا هذه، حيث تمتزج الكلمة واللحن بصورة فريدة.

الأوبرا في ثلاثة فصول. في الفصل الأول نتعرف إلى الراهب (أثانيل) في عزلة الصحراء، وهو مهموم بفساد الإسكندرية، وما تثيره الغانية (تاييس) في صالوناتها من أهواء. يتذكر كيف التقاها يوم كان أول الشباب في غمرة الحب المفعم بالشباب، حتى هرب إلى الصحراء، ليعيش مع العبادة بسلام، وهو يمنّي النفس بهداية هذه الغاوية إلى ما اهتدى إليه:



ماسينيه



أناتول فرانس

(إذا ها هي تمتد المدينة المروعة، الإسكندرية، مدينة الخطايا التي ولدتُ فيها..)،

https://www.youtube.com/watch?v=qgTjz55g6tE

كما نتعرف إلى الغانية الفاتنة (تاييس)، في بيت الثري (نيسياس)، وصحبه الغارقين بمتع الحواس. تتوسطهم لتغني بصوت (السوبرانو) المتألق عن نعمة الحب:

(لمَ أنتَ بكل هذه الصرامة
ولماذا تنكر النار المتوهجة في أعماق عينيك؟
أي جنون حزين هذا الذي حرفك بعيداً عن قدَرك؟
إنما خُلق الإنسان للحب.
كم مخطئٌ أنت، أيها الإنسان المنذور للمعرفة،
لمَ أنت على هذا القدر من العمى؟
أنت لم تذق كأس الحياة،
أنت لم تبحث عن حكمة الحب..)،

https://www.youtube.com/watch?v=Guun10g3kM4

فجأة يدخل (أثانيل) ليمارس مهمته في اقتياد (تاييس)، على أن يلتقي بها على انفراد في بيتها.

وفي الفصل الثاني (المشهد الأول) يواجهها الراهب وهو

بدأت شهرة ماسينيه مع فن (الأوراتوريو) ثم تألق كمؤلف أوبرا

كان شديد التأثير بتقنية (الموتيف) وهو ارتباط لحن موسيقي محدد بفكرة أو حالة أو شخص



تاييس للرسام الإنجليزي رينولدز

يستعيذ من افتتانه، الذي بدأ يدب في كيانه، على أنه افتتان روحي لا شائبة جسدية فيه، كما يوهم نفسه، ليراها متعبة بفعل تأملها الحزين في حياتها اللاهية العابثة. وبين دعوته لها لأن تهتدي فتتبعه، وبين صوت (نيسياس) القادم من الخارج يبدأ تمزقها الروحي. إنه مشهد درامي رائع يستحق الانصراف له كاملاً.. تبدأ به (تاييس) بمحاورة النفس هذه:

(أيتها المرآة المخلصة، أريحيني،
قولي لي بأني جميلة، وسوف أظل كذلك
إلى الأبد، إلى الأبد..)؛

https://www.youtube.com/watch?v=JPgauw9iKEo

هنا ينفرد بذا لحن (تأمل) Meditation الشهير في هذه الأوبرا (تنفرد فيه آلة الفايولين والأوركسترا)، ليصف لنا باللحن المجرد وحده تغيّر (تاييس) الروحي، عبر ليل عزلتها بنفسها:

https://www.youtube.com/watch?v=d0KHfKW5s-c

ولأن هذا اللحن بالغ الشهرة، وعُزف بأشكال متعددة، فلنسمعه بعزف البارعة (آن صوفي موتر) بصحبة آلة البيانو فقط:

https://www.youtube.com/watch?v=zhFcBGQLehw

في الصباح تنقاد (تاييس) للراهب (أثانيل) باتجاه الصحراء، بعد أن يطلب منها حرق بيت مسراتها، هاجرة مدينتها الإسكندرية، وكل ما تنطوي عليه من ملذات.

وفي الفصل الثالث نجدهما في واحة صحراوية، وقد أنهك (تاييس) الإجهاد، وأدمى قدميها. هنا يرق الراهب، ويرق لقاؤهما في واحدة من أعذب الحواريات التي عرفتها الأوبرا:



موت تاييس

(أيها المرسل،
البالغ الشدة واللين في آن،
بوركت، لأنك فتحت لي أبواب السماء.
جسدي ينزف، لكن روحي مليئة بالبهجة):

https://www.youtube.com/watch?v=EkUOPhj35KQ

بعد قليل يحصل الفراق، حين تقبل الراهبات ليأخذن (تاييس)، فيعرف (أثانيل) أنه لن يراها بعد ذلك. وهكذا يختص هذا الفصل بتحولات الراهب، كما اختص الفصل الثاني بتحولات (تاييس). إنها تسامت عن حياة الدنيا، في حين انحدر هو إليها بفعل يقظة جسده، وفي هذا ذروة الدراما.. تأخذه الأحلام الحسية في عزلته، فيرى (تاييس) تموت بفعل مشاق الرهبنة، فينحني عليها لتموت بين يديه، مستعيدَين في لحظات آخر لقاء لهما في واحة الصحراء: هي التي لا ترى غير أجنحة الرحمة الملائكية، وهو الذي لم يعد يؤمن إلا بالحب الأرضي:

https://www.youtube.com/watch?v=7zTm60jRO6g

لفت الانتباه إليه مع عرض أوبرا (هيروديا) وتألق مع أوبرا (مانون)

موسيقا (تاييس) والدراما فيها تجعلها جوهرة حقيقية حيث تمتزج الكلمة واللحن في صورة فريدة



تاييس أناتول فرانس



آن صوفي موتر



إشبيلية

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- أحلام فديركو فيلليني
- رفقة العمر الجميل
- العقل (طاقة).. كيف نستخدمها للنجاح؟
- ظهور اللوحة في الفن العربي الحديث
- محاولة لفهم السرد عند الطفل
- القراءة الإبداعية للدكتور عيسى صالح الحمادي

أحلام
فديركو فيلليني



هاني القط

لا أحد يستطيع أن يُعذبنا مثلما يمكن أن نعذب أنفسنا.. هكذا لخص فيلليني حكمته التي جاء بها إلى العالم. (أنا فيلليني)، كتاب بديع يحكي فيه المخرج الفذ عن أحلامه التي عدها الحقيقة الوحيدة في الحياة، فخلال رفقته لأربعة عشر عاماً مع شارلوت شاندلر، ظل يحكي ويحث منصتته كي تكتب، حتى إذا رغب ذات يوم في معرفة شيء عن نفسه قرأ ما كتبته عنه.

كشفت تلك الجلسات عن أن فديركو هو من يجري المقابلة وهو أيضاً من تُجرىَ معه المقابلة التي لم يضع لها عنواناً، فالعنوان قيد، وعلى الإنسان ألا يفكر في العنوان أولاً بل أخيراً، كي يكون شاملاً للموضوع.

قسمت شارلوت شاندلر ما سمعته إلى ثلاثة أقسام: فديركو. فديركو فيلليني. فيلليني، لتختمه بتعقيب عن لقائها الأول بفيلليني، وكذلك عن لحظة تكريمه في الاحتفال الذي جهر فيه صديقه مستروياني بالنقد وهو يقول «إننا نكرمه الآن وهو ميت ولما كان حياً لم نساعده في صناعة الأفلام». تطلق صوفيا لورين مَدافع كلماتها وتقول «لقد انطفأ نور عظيم، ونحن الآن في ظلمة جميعاً، إن العالم سيزداد كآبة من غير مخيلته».

وأحلام فديركو بدأت بإيمانه بأن شيئاً ما ممكن، من القص المضفر بخيالات الفانتازيا، إلى الرسم بأقلام الرصاص الذي لم يستوفِ معاييره، بدأ الحلم، رسمه على الجدران بأقصى ما يستطيع، وإذا بالحلم وقد وُهبت له الروح فأخذ بيد فديركو ومضى صوب الحقيقة!

لم يتصور فديركو نفسه شخصاً عادياً، لقد أتاحت له المدرسة فقط فرصة للعيش مع بنات أفكاره، لذا لم يأسف مطلقاً على ما لم يتعلمه في المدرسة، فلو كان طالباً أفضل، لربما اتخذت حياته منحى مختلفاً ولخسر عالم السينما الذي أضفى المعنى على حياته.

لقد رأى روما في أحلامه قبل أن يتمكن من تخيلها، وعندما ذهب إليها بالقطار أدرك أنها المكان الذي يجب أن يذهب إليه ويعيش فيه ويصنع سينما، لم يكن يعرف أحداً، لكنه لم يخف ولم يشعر بالوحدة لأن المدينة كانت صديقته ، لقد كانت روما هي المكان الذي عزم على أن يحيا فيها حتى الموت.

عمل فديركو في مجلة فكاهية ولم يكن العمل جيداً ولا الراتب يكفي للوجبات الثلاث، حينها أصبح الطعام هو الأمنية وليس أي شيء سواه، الخبز فطوره، والعشاء وفق ما تجود به السماء، لكنه عندما غادر روما إلى أمريكا، شعر بأنه يفتقد شيئاً مهماً، ففي روما أطل عليه حلمه الذي رآه بطول السماء حقيقة تتعدى الخيال.

كثيراً ما دعي فديركو بالمجنون، لكنه لم يعتبر ذلك إهانة؛ فالمجانين أفراد وكل واحد منهم تستحوذ عليه فكرة خاصة به، فصحة العقل هي أن تعلم كيف تحتمل ما لا يحتمل، أو كيف تستمر في الحياة بلا صراخ، فحين تزوج جيوليتا كانا في العشرين، كبرا معاً برغم إصرار جيوليتا أنه لن يكبر مطلقاً في عينيها.

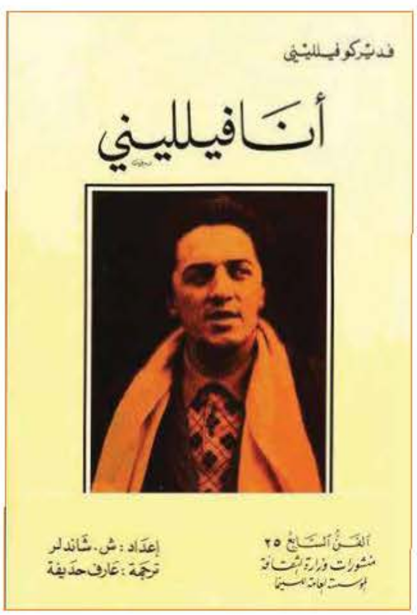
الرجل يقع في الشبكة التي يظن أنه هو من نصبها للمرأة، لقد كان أثمن شيء في حياة فديركو هو إقامة صلة مع إنسان آخر، لذا انخرط في الحياة ولم يفقد انفتاحه ولا حماسته الطفولية لها طوال عمره، لقد كان أسوأ ما يمكن أن يحدث في حياته هو أن يطول العمر به ويفقد الذين شاركوه الذكريات، فموت آلاف البشر في الحرب، يمكن تجاوزه على نحو ما، أكثر من فقدان شخص تعرفه.

كل واحد يبحث في الحياة عن حيلته الخاصة والتي يشعر بأنها هي التي ستجلب له التصفيق، وكان الإخراج هو ذلك الشيء بالنسبة لفديركو فيلليني، من السهل أن تكسو جسدك من الخارج بما ليس فيك، لكن من الصعب أن تغطي باطنك، الشهرة تحتم ضرباً من ضروب التنكر، وهي ليست كما تبدو للناس جالبة للسعادة، الشهرة تبعدك عن الحياة وما تبدعه ويسر الناس ينبثق من مخيلة بلغت تفردها من خلال الاحتكاك بالآخرين، فتأتي الشهرة لتمنعك عن الذين ألهموا خيالك، ومن البرج العالي يتشوه منظورك كثيراً ولكنك تتكيف معه ثم تبدأ في الاعتقاد بأن الجميع يرون الأشياء هكذا، بهذا يذبل فيك الفنان ويموت في عزلة تلك القلعة التي هربت إليها!

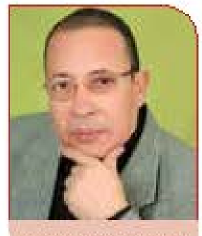
الأحلام لغة حروفها الصور، ولذلك فهي تقاوم التفسير الواضح وكل شيء في الحلم يعني شيئاً، لذلك يستمتع فيلليني بأحلامه ويعيش فيها حياة رائعة.

الشهرة والأسطورة ليستا شيئاً واحداً، فالشهرة تسهل العمل أما الأسطورة فتجعله مستحيلاً، فمنذ اكتشف فيلليني العمل الذي أضفى المعنى على حياته لم يشغله عمل سواه، فحين يصنع فيلليني فيلماً فإنه يسعى إلى تنويم نفسه مثل حالم كي يبدأ العمل، فدائماً ما ألهمت الوجوه في الحلم مخيلته فيما يدعونه واقعاً.

إن خاتمة الكتاب هي أردأ أقسامه لأنها استشراف بموت من نوع ما، عندما كان فيلليني صغيراً كان يفكر في السعادة، أما وهو كبير فلم يعد يفكر فيها، يوْقن أنها لن تدوم، وأن التعاسة ستعود، لكن العزاء أن التعاسة أيضاً لن تدوم، إن للحياة قيمة عظيمة، تفقد حين تصبح الحياة رتيبة بالتكرار، لقد تمنى فيلليني أن يموت وهو يشرع في فيلم جديد، لأنه لم يرغب في أن يتخلى عن مخلوقه فيتركه بلا معين، ذات يوم نظر فيلليني إلى مرآة الحلاقة وسأل: من أين جاء هذا المسن؟ ثم أدرك أن ذلك المسن هو فيلليني، دوماً كانت نعمة الشباب الكبرى هي عدم الشعور بالزمن؛ لذلك تمنى عند نهاية حياته، أن يدخل في غيبوبة قبل الموت، تنكشف فيها كل أسرار الكون، ثم تهبه الحياة يقظة ما، كي يتمكن من صناعة فيلم عما رآه.



رفقة العمر الجميل



عبدالمقصود محمد

الشاعر والإعلامي الكبير عبدالوهاب قتاية، يشدو بلحن الوفاء لرفيق عمره الشاعر الكبير عبدالمنعم عواد يوسف، ويتذكر أجمل سنوات عمرهما، خاصة سنوات التألق والإبداع على أرض الخير دولة الإمارات العربية المتحدة، وها هو في أحدث كتبه: (عبدالمنعم عواد يوسف رفيق العمر الجميل) يعدد إنجازاتهما الرائعة وأحلى ذكرياتهما في عمر من الصداقة امتدت عبر ثلاثة وخمسين عاماً من (١٩٥٧ إلى ٢٠١٠) ويستهل كتابه بليلة فارقة، ليلة الوداع غير المعلن، ليلة الفاجعة، آخر ليلة قضاها بصحبة رفيق عمره، ليلة السابع عشر من سبتمبر عام (٢٠١٠)، وتصادف أنهما كانا يصومان (الأيام البيض) بعد عيد الفطر، وكان قد مر شهران على فاجعة وفاة الدكتور محمد نجل عبدالوهاب قتاية، وطوال الشهرين كان عبدالمنعم وزوجته ثريا العسيلي يحرصان على مواساة عبدالوهاب وزوجته المذيعة تهاني رمضان والتردد على بيتهما ومحاولة إخراجهما من وطأة الحزن على نجلهما.

وفي تلك الليلة دعاهما عبدالمنعم للخروج معه وزوجته وهم جميعاً صائمون، لتناول طعام الإفطار بأحد المطاعم القريبة من منزل عبدالوهاب قتاية، وبعد أن تناولوا الطعام، دعاهم عبدالوهاب لتناول الشاي في بيته، وسهروا يسترجعون ذكريات العمر الجميل، وقام عبدالوهاب فعرض عليهم تسجيلاً للقاء تلفزيوني كان قد أجراه مع رفيق عمره الشاعر الكبير عبدالمنعم عواد، وأذيع في تلفزيون أبوظبي، ولم يكن عبدالمنعم قد رآه لوجوده في القاهرة في ذلك الوقت، وبعد انتصاف الليل يشكر عبدالمنعم رفيقه عبدالوهاب وزوجته على هذه السهرة الجميلة وينصرف وكلاهما لا يدري أنها ليلة الفراق، ليلة وداع غير معلن، وأن أياً منهما لن يرى رفيقه بعدها، ففي وقت مبكر من الصباح، رن جرس هاتف عبدالوهاب قتاية، وسمع نبأ الفاجعة: وفاة الشاعر الكبير عبدالمنعم عواد يوسف، لقد تركت هذه الليلة أثراً عميقاً في وجدان عبدالوهاب قتاية، وأحدثت في نفسه جرحاً غائراً مازال يؤلمه ويؤرقه وظل ينوء بثقل هذا الحزن، حتى هداه تفكيره لمحاولة تخفيف هذا العبء، بالإمساك بقلمه ليخط لنا كتابه الرائع هذا، فيبوح لنا بهذا الحزن النبيل وما سبقه من صحبة رائعة وذكريات جميلة بمذاق العسل المصفى.

ويستهل الإعلامي الكبير عبدالوهاب قتاية كتابه بالبوح المؤثر عن ليلة الوداع لرفيق عمره الجميل، ثم يأخذنا لأبعاد تلك العلاقة الإنسانية الراقية، التي جمعته بالشاعر الكبير عبدالمنعم عواد يوسف في صداقة امتدت ثلاثة وخمسين عاماً وتتوالى فصول الكتاب ليفتح لنا المؤلف صناديق أسراره والمواقف والأعمال والإنجازات والإبداعات التي جمعته ورفيق عمره، بداية من تعيين عبدالمنعم عواد معلماً بإحدى مدارس مدينة المحمودية، أجمل مدن محافظة البحيرة مسقط رأس عبدالوهاب قتاية، الذي كان يعمل معلماً ويستكمل دراسته بكلية الآداب في جامعة الإسكندرية، وبرغم مشاغله كان حريصاً على لقاء الشاعر الذي أتى إلى مدينته، وكان يقرأ قصائده في الصحف والمجلات ويعجب بها، فسعى للقائه في مقهى المسيري الذي كانت تعقد فيه جمعية أدباء دمنهور اجتماعاتها، وهكذا توطدت صداقتهما، وظلا على تواصل وامتدت الصداقة إلى عائلة عبدالمنعم في شبين القناطر الذين شاركوا عبدالوهاب فرحته بتحقق حلمه بالعمل مذيعاً في (صوت العرب). وفي أشهر برامجه الإذاعية كان عبدالمنعم عواد خير معين ومستشار له، فيخصه بأحدث قصائده ، ويدعو أصدقاءه الشعراء ليحلوا ضيوفاً بالبرنامج إلى أن سافر عبدالمنعم وزوجته د. ثريا العسيلي للعمل بالتدريس في دولة الإمارات عام (١٩٦٨). ومن خلال الرسائل المتبادلة، استمر تواصل الأسرتين، وتابع عبدالوهاب نجاح صديقه الشاعر المبدع وزوجته، بداية من عملهما بإمارة الفجيرة، ثم أم القيوين، ثم الشارقة وما ينجزه عبدالمنعم عواد من إبداع شعري يجعله مصدر إشعاع ثقافي، ليس فقط في تدريس



اللغة العربية لطلابه، ولكنه تبنى الموهوبين منهم في كتابة الشعر، وأخذ يشجعهم ويصقل مواهبهم ليرتقي ويتطور إبداعهم، وامتد عطاؤه إلى الأنشطة التعليمية المختلفة، فكتب الأناشيد والأغاني التربوية، والمسرحيات المدرسية والأوبريتات الوطنية، كما نشر قصائده في الصحف الإماراتية: كالاتحاد والخليج وملحق الفجر والوحدة والبيان، التي تولى تحرير صفحتها الثقافية في آخر سبع سنوات لعمله بالإمارات.

واستحق بهذه الإنجازات أن يذيع صيته ويكرم في أنحاء الإمارات، واحتفت بأعماله وزارتا التعليم والإعلام والدوائر الثقافية المختلفة ، وبعد سبع سنوات من البعد والفراق وتعطش كل منهما لأخبار صديقه ، شاء الله أن يجمعهما، فأتى الإعلامي المتألق عبدالوهاب قتاية وزوجته المذيعة اللامعة تهاني رمضان ليعملا في إذاعة المدينة الجميلة الشارقة، ثم ينضمان إلى إذاعة وتلفزيون أبوظبي.

تألق عبدالوهاب قتاية وطبقت شهرته الآفاق، ليصبح من ألمع المذيعين في الخليج العربي، كما تألق الشاعر عبدالمنعم عواد يوسف، وصار نجماً يشار إليه بالبنان ويدعى لكل المناسبات الوطنية والثقافية على أرض الخير (الإمارات)، وخلال استعراض الإعلامي عبدالوهاب قتاية لمسيرة رفيق عمره الجميل عبدالمنعم عواد يوسف، لم ينس أن يقطف زهرات من بستان إبداعه الشعري في دواوينه المختلفة، تعبق بأريجها الفواح رحلته مع ذكريات العمر الجميل.

وللشاعر الكبير عبدالمنعم عواد يوسف قول مأثور: (نموت مرتين: فمرة نموت حينما تشدنا لحتفنا الأسباب، ومرة نموت حينما نغيب عن ذاكرة الأحباب)!



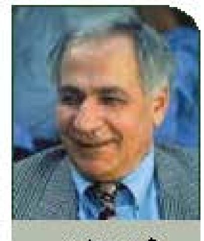
عبد المنعم عواد يوسف



عبد الوهاب قتاية

العقل (طاقة).. كيف نستخدمها للنجاح؟

المؤلف، جون كيهو
ترجمة، د. مصطفى دليلة
الناشر، دار الحوار- سوريا


شعيب ملحم

ينطلق العالم الأمريكي جون كيهو، في بحثه عن العقل البشري، بإيمانه بقدرة هذا العقل على تلبية طموحاتنا، وتحقيق أحلامنا، باعتباره قوة خارقة إذا أحسنا فهمها، واستخدمناها بشكل علمي وعملي، لتحقيق أهدافنا. ولكن ذلك يتطلب تطوير أفكارنا وتركيزها، معتبراً أن الفكرة تملك قوى ذاتية، تؤثر في الفرد، وفي عالمنا الخارجي، والوسط المحيط بنا، وهو ما حاول إثباته من خلال تجربته الشخصية، حيث اعتزل الناس، وعاش في غابة لمدة ثلاث سنوات (١٩٧٥–١٩٧٨)، راجع خلالها مئات الأبحاث والتجارب العلمية والروحانية، إلى أن وضع برنامجاً لدراسة تطور (قوة العقل)، وبدأ تطبيقها في تعليم الناس، وبعد سنوات تجاوز مؤيدو نظريته مئات الآلاف، وأيضاً متابعو محاضراته في شتى أنحاء العالم.

يعتمد كيهو على نتائج أبحاث الفيزياء الحديثة، التي تعتبر أن جزيئات المادة هي عبارة عن حزم وطاقة، بإمكانها إنجاز انتقالات فجائية (قفزات كوانتومية)، تؤثر أحياناً كوحدة متكاملة وفي حالات أخرى، كأمواج طاقة. ويدعم رأيه، بما يعرف (التجسيمية) ومضمونها، (إن كل جزء فيها يحتوي خواص الكل)، وكان صاحب هذا الاكتشاف العالم (دينيس هاربور) الحائز جائزة نوبل، ويضرب مثلاً على ذلك، نجمة البحر، التي يتحول جزء منها في حال اقتطعناه، إلى نجمة بحر كاملة. من هذا المنظور ينطلق لفهم الطاقة الكونية، وأيضاً آلية عمل الدماغ، ويعتبر أن الإلهام والحدس والصلوات ليست أموراً فوق طبيعية، وإنما تخضع لقوانين يمكن اكتشافها لاحقاً، فالكون لا حدود له من الطاقات المتكاملة.

ويكشف كيهو عن قدرة (الاستبصار الناجح) في إنجاز أحلامنا، أو ما نرغب بتحقيقه، ويعتبر أن لذلك ثلاثة أسرار:

الأول: تحديد ما نريد تحقيقه، الثاني: الاسترخاء الروحي والجسدي لعدة دقائق، الثالث: تخيل وفكر بما ترغب فيه، وليس بأشياء ربما تحدث أو لا تحدث... وهذه النقاط الثلاث تحتاج إلى تدريب عن طريق (الاستبصار الدقيق) وتفاصيل ما تريده، وإعادة ذلك مرات عديدة، وأيضاً عن طريق (الاستبصار الحر) للوصول إلى الهدف، الذي يبدو للوهلة الأولى مشوشاً، لكن بالتدريب المتواصل، سيعمل الدماغ على خلق الصور الفكرية المناسبة، وهذا يجب أن يحدث يومياً ولو لدقائق.

لا يكفي الاستبصار بما نريد، لا بل من (التأكيد عليه)، أي (ملء العقل بالأفكار الداعمة لهدف ما)، وهذا التأكيد يجب أن يكون إيجابياً، وأن يكون قصيراً، والابتعاد عن تأكيدات سلبية وغير واعية، مثل: هذا مستحيل، وسأفشل، ومتأكد أنني مخطئ.. إلخ. وينقل عن (إميل كوي)، مكتشف طريقة التأكيد، أن مرضاه الذين طلب منهم القول يومياً: إننا نشعر بتحسن اليوم أفضل من اليوم السابق، وبأنهم تعافوا سريعاً، وألف عدة كتب عن (الإيحاء الذاتي) ويضيف كيهو إلى ما سبق عامل الإدراك، خاصة أن يدرك المرء صفاته الإيجابية، ويعززها، وهذا من مسؤولية العقل الواعي، أما العقل الباطن، فقليلون من يقومون بالاستفادة من إمكانيته الدفينة، وما يمكن أن تزرعه فيه من رغبات وإيجابيات وحتى سلبيات، والعقل الباطن سيتفاعل مع ما يدور في ذهنك.

أكد خبراء الوعي أن واحداً بالمئة فقط من سيل المعلومات المتدفق على الدماغ يصل إلى وعينا! ولهذا فإن على الإنسان أن يجعل عقله الباطن يعمل بكل طاقته، ومن خلال إمداده بجميع المعلومات التي تتعلق بالهدف، ومن ثم العمل على إنضاج ذلك بكل هدوء واسترخاء، واستثارة الحدس، عبر خطوات ثلاث، الأولى: تنبيه الوعي بوجود عقل باطن يساعدك، الثانية: تحديد أية إجابات وحلول تريدها من عقلك الباطن، الثالثة: الإيمان والثقة بهذا العقل، الذي سيحدث تغيرات في الطاقة، وبأن هذه الخطوات تستمر بضع دقائق، خاصة قبل النوم. فتغيير الواقع يحتاج إلى تركيز، وفي النهاية هو عملية تراكمية، فأفكار اليوم هي التي تصنع المستقبل.

في فصول الكتاب المتتابعة، يشرح جون كيهو، كيفية غرس المعلومات في العقل الباطن، ومن ثمّ تظهيرها في العقل الواعي، من خلال التركيز والتأمل، وكيفية ترسيخ وجهات النظر الإيجابية، واختيار طرق حل المشكلات، ويستشهد بعشرات من الأشخاص المشهورين بمختلف المجالات، الذين طبقوا هذه التعليمات، ونجحوا في حياتهم، وحققوا أحلامهم! في السلطة أو عالم المال والثروة، وشتى المجالات المعروفة. وهو يركز على التدريب المستمر واليومي، لتطوير (قدرة العقل)، والقضية ليست مسألة تجريبية، بل هي إرادة، وتنمية قدرات موجودة ولكننا نجهل قوتها، والطاقة الكامنة فيها.


جون كيهو



ظهور اللوحة في الفن العربي الحديث..
قراءة تاريخية



د. هويدة صالح

إن التأريخ لظهور اللوحة، أو الفن التشكيلي الذي يحول الموضوعات إلى لوحات زيتية تعلق على الجدران هو موضوع كتاب (الفن العربي الحديث، ظهور اللوحة) للشاعر والروائي شربل داغر، الذي صدر مؤخراً عن المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

يأتي الكتاب مدعماً بالصور ليؤرخ لظهور اللوحة منذ بدايات الحكم العثماني للبلدان العربية، وظهور المد الكولونيالي الذي نقل تلك الثقافة البصرية إلى وطننا العربي.

يقول داغر في مقدمة كتاب (الفن العربي الحديث: ظهور اللوحة): إن (ظهور) اللوحة الزيتية موضوعه في هذا الحراك، إذ إنها انتقلت، أو تم استيرادها إلى هذه البيئات من خارجها (من المدن الإيطالية، بداية)، فتتبعَ الكتاب وفحصَ دخول هذا العمل الفني الجديد إليها، من المغرب الأقصى إلى إمارات الخليج. فتحقق الكتاب من أن دخول هذه القطعة لم يكن بالسهل أو بالهين. لهذا فإن ظهور اللوحة عربياً لم يكن فقط بالظهور الفني، بل كان أيضاً ظهوراً سياسياً واجتماعياً؛ وما رافق هذا الظهور من أحوال قبول واعتراض يعود إلى أسباب دينية واجتماعية، قبل أن تكون تقنية أو مهنية أو جمالية.

ويرى داغر أن ظهور اللوحة ارتبط في البدء بالقصور والبيوت، فلم تكن ثقافة المتاحف والمعارض معروفة بعد في منطقتنا العربية، بل أيضاً عُرفت اللوحات الفنية من خلال كتابات الرحالة والمؤلفين من أوروبيين وعرب قبل المؤرخين الفنيين.

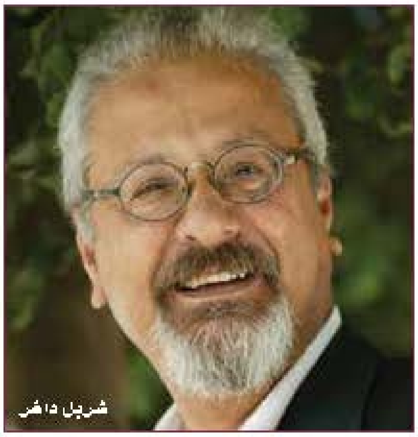
وسعى الكتاب للتعرف إلى الكيفية التي انتشرت بها ثقافة اقتناء لوحة فنية أولاً، ثم معرفة الفنانين العثمانيين والعرب بهذا النوع من الفن ثانياً.

يتكون الكتاب من ثلاثة أبواب وعشرة فصول، حاول فيها الكاتب أن يقدم رؤية تاريخية لعلاقة الدول العربية والدولة العثمانية، التي كانت تحكم هذه الدول، فضلاً عن المغرب الذي كان خارج السيطرة العثمانية، بالفن التشكيلي.

كما أن الكاتب حاول أن يتعقب الأعمال الفنية في بداياتها، ويعرف القارئ بفنانيها الأوائل والمؤسسين.

وهذا الفحص التاريخي للفن كان له أوجه اجتماعية كذلك، إذ يرصد الأحوال والسلوكات والتمثلات، ولا يغيّبان الجدالات التي رافقت أو اعترضت هذا الظهور الطارئ، إذ إن ما بدأ في القصور، انتقل إلى الدُّور؛ وما تعين في لوحة وجهية (بورتريه) انتقل بل تعدد إلى أنواع وموضوعات فنية أخرى؛ وما كان مهنةً وأفعالاً يقوم بها أجانب، أصبح مهنة محلية، ذات جاذبية، حتى لأبناء الأسر الميسورة، بمن فيهم ضباط سابقون أو قضاة.

إذاً تناول الكتاب مقاربات مختلفة ومتعالقة في الوقت عينه. وقد عالج الباحث في الباب الأول الظهور التاريخي للوحة في النطاقين العثماني والعربي، فتبين الدورات المختلفة لهذا الفن في المجتمعات المعنية، في وتائرها المتباينة، بلوغاً إلى دورتها الأخيرة، دورة النبوع والتأكد، في الخليج العربي. أما الباب الثاني؛ فقد عالج التغيرات المجتمعية، التي أحدثتها هذه الثقافة الفنية الناشئة في اللغة كما في الخطاب العربيين؛ فقد بان، في غير معجم أوروبي-عربي، ابتداء من القرن السادس عشر، أن لفظ (art) بات يوازي لفظ (فن) العربي، بخلاف ما هو عليه في العربية القديمة. أهذا ما (ظهر) في معجم أوروبي وبقي في متنه؟ أم انتقل إلى معاجم عربية بدورها في القرن العشرين؟ وتنبه فيه إلى تغيرات وانتقالات أصابت الصناعات المتوارثة ونقلتها إلى ميدان الفن، وهو ما يستكمله هذا الباب بسؤال الخطاب الديني، الفتوى حصراً، عما فعلته، وعما أجازته في العلاقة بين الصورة واللوحة.



أما الباب الثالث: فقد استجلى فيه الباحث الوجود الفني للوحة، في السياق العثماني كما العربي، فتوقف عند (المدارس) والأنواع والموضوعات والأساليب التي اتبعَها أوائل الفنانين والرواد، وما اشتملت عليه معالجاتهم هذه من خبرات ومهارات وكفاءات، وما قامت عليه هذه في عمليات قبول وتحوير واستبدال وغيرها.. هذا ما طلبَه البحث في أكثر من تجربة فنية، وفي أكثر من نوع فيها، متوقفاً، في الفصل الأخير، عند تجربة فنان بعينه: جبران خليل جبران، لما فيها من مسعى متلاقٍ ومتمايز عن أقرانه الأوائل.

إذاً يحتاج الفن العربي الحديث إلى تأريخه، وهو، في جانب منه، أوروبي وعثماني، وإلى اندراجه في الثقافة المحلية، وفي تطلعات اجتماعية وخيارات ذوقية لدى نخب محلية، خصوصاً وأن هذا الفن عرف نقلة قوية في العقود الأخيرة، تمثلت في حضور متزايد لأعمال الفنانين العرب، في منتديات سوق الفن العالمي وفي متاحفه الكبرى. كما تمثلت، قبل ذلك، في قيام متاحف لحفظه وعرضه في الوطن العربي، فضلاً عن صالات العرض، وفي نشوء مجموعات متعاظمة لمن يقتنونه، ولا سيما في بلدان الخليج.



القصص التي يحكيها الأطفال

محاولة لفهم السرد عند الطفل

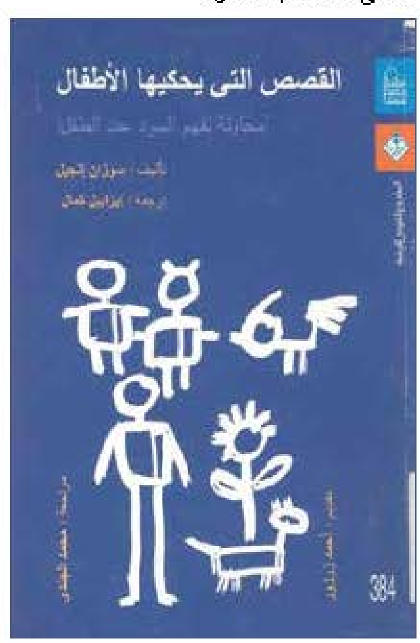


السيد زرد

ترجع أهمية هذا الكتاب إلى كونه غير مسبوق في موضوعه، بما يسد ثغرة جوهرية في حقل ثقافة وأدب الأطفال، خاصة في العالم العربي، ذلك الحقل الذي ظل يتحدث «عن» وليس «إلى» الأطفال، حتى وإن تحدث «إليهم» فهو لا يستلهم لغته من الأطفال، وإنما من المفاهيم التعليمية «الكبيرة» التي «تترصد» الصغار، باعتبارهم مجالاً جامزاً ومباحاً ومفتوحاً للوصايا الغازية!

هكذا يقدم الشاعر أحمد زرزور – الذي رحل عن عالمنا أخيراً – كتاب الدكتورة سوزان إنجيل الأستاذة الزائرة في علم النفس بكلية ويليامز الأمريكية، وهو ثمرة خبرة حياتية وعلمية واسعة، حيث قامت بالتدريس لجميع المستويات، بداية من رياض الأطفال إلى التعليم الجامعي.

والكتاب يتناول كيفية شروع الأطفال الصغار في ابتكار القصص وحكيها، ومضمون بناء هذه القصص ترجمته عن الإنجليزية إيزابيل كمال، وراجعه محمد الجندي، وصدر في المشروع القومي للترجمة عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.



كل قصة يحكيها طفل أو يمثلها في اللعب أو يكتبها تسهم في رسم صورة ذاتية له، يمكنه النظر إليها، والرجوع إليها، والتفكير فيها، وتغييرها. صورة يمكن للآخرين استخدامها في تطوير فهمهم للقاص، وفي كل مرة يصف طفل تجربة مر بها هو نفسه أو مر بها غيره، فإنه يصور جزءاً من ماضيه ويضيف إلى وعيه بذاته، وينقل هذا الوعي لغيره.

وفي كل مرة يبتكر الطفل قصة عن شيء حدث له أو لغيره يوسع عالمه، فالقصص التي نحكيها، سواء كانت عن أحداث حقيقية أو متخيلة تنقل خبراتنا وأفكارنا، وأبعاداً من هويتنا، فمن خلال القصص التي يرويها الأطفال يطورون صوتهم الشخصي باعتباره وسيلة لتوصيل خبراتهم الفريدة ورؤيتهم للعالم.

ولأن عالم الطفل – حسبما تقول المؤلفة – مليء بالقصص، فإذا قضيت صباحاً مع بعض الأطفال في البيت أو الحضانة، ستسمع وفرة من القصص، سيحكي الأطفال قصصاً، أحدهم للآخر ولمدرسهم ولأنفسهم. سيحكون قصصاً تقليدية الصياغة وقصصاً غريبة التراكيب، سيحكون قصصاً حدثت لهم، وأشياء حدثت لغيرهم، وأشياء لا يمكن أن تحدث لأحد.

وعن أهمية القصص في الحياة العادية وفي لحظات أزماتنا وتحولاتنا، تتفق المؤلفة مع عالم النفس الروسي ألكسندر لوريا، في أن القصص تسهم أساساً في خصائص لغة أكثر عمومية، فتمنحنا طريقة نكتشف بها الحياة بشكل أوسع من عالم الحدث الحالي.. يقول لوريا: في غياب الكلمات لا يمكن للبشر التعامل إلا بالأشياء التي يستطيعون فهمها أو عملها باليد مباشرةً، لكن بمساعدة اللغة يستطيعون التعامل مع الأشياء التي لا يفهمونها حتى بشكل غير مباشر، ومع أشياء كانت جزءاً من تجربة الأجيال السابقة، وبهذا تضيف الكلمة بعداً آخر لعالم البشر، للحيوانات عالم واحد فحسب، عالم الأشياء والمواقف التي يمكن إدراكها بالحواس، أما البشر فلديهم عالم مزدوج.

توضح سوزان إنجيل، في كتابها الذي نعرض له، أن القصص ليست مجرد شيء للتسلية، ولا هي علامات على كفاءة النمو فحسب، بل إن الإنسان يفكر من خلال القصص. حيث أثبت بعض علماء النفس التنموي أن



سوزان إنجل

القصص هي الشكل الذي ننظم من خلاله التجربة، وتلك القصص أو مخططاتها لا توجه ذاكرتنا فحسب بل توجه كذلك تجربتنا الآنية وما قد يحدث في المستقبل.

فالقصص هي الشكل الأساسي الذي نصوغ به التجربة الاجتماعية وننقلها، طوال حياتنا نبني باستمرار إحساساً بالذات خلال قصصنا عن التجربة الشخصية، نتذكر الأحداث والمناسبات ونعيد تذكر هذه التجارب بقصها على أنفسنا وعلى غيرنا في صورة قصة... نفعل ذلك مع الأحداث المثيرة والمهمة، ذلك النوع الذي يصنع «مادة قصة جيدة»، ونفعله أيضاً مع تجارب الحياة اليومية العادية.

تشير المؤلفة إلى دراسة للباحث البريطاني مايكل هاليداي، عزز فيها نظرية أن اللغة لها وظيفتان أساسيتان: فنحن نستخدم اللغة لنفكر بها (الوظيفة المعرفية)، ونستخدم اللغة لنتواصل (الوظيفة التواصلية).

والقصص مثل اللغة عموماً لها الوظائف المتشابكة نفسها، فنحن نحكي القصص للتفكير والتواصل، ولا يلغي أي منهما الآخر، والواقع أن حكي القصة في معظم الأحوال ينجز كلتا الوظيفتين في آن، على الرغم من أن إحداهما قد تسبق الأخرى.

إن اللغة – حسبما تقول المؤلفة – هي جواز مرور الطفل إلى ثقافته، وإذا كان هذا حقيقياً بالنسبة للغة عموماً، فهو بشكل خاص بالنسبة للقصص.

واستماع الأطفال للقصص التي تُحكى حولهم يمكنهم من التقاط مفاتيح الثقافة التي ينشؤون فيها، وهم يستخدمون هذه المعلومات ليزدادوا خبرة ويحاولوا التعامل داخل مجتمعاتهم.

القراءة الإبداعية

للدكتور عيسى صالح الحمادي



ناصر عبدالسلام

أهمية القراءة الإبداعية ومهاراتها واستراتيجياتها والتفوق اللغوي، يبدو أن القراءة عامة والقراءة الإبداعية بشكل خاص هي أحد فنون اللغة، كما تُعَدّ من أهم الأولويات الحياتية لإنسان العصر الحديث، الذي أصبح يهمه في المقام الأول تكيُّفه مع روح العصر، الذي يعيش فيه متفاعلاً مع أفراده ومشاركاً في مؤسساته، ورغبته في الحصول على المعلومات التي تلبي احتياجاته وتسهم في حل مشكلاته، فالقراءة لها دور فاعل في تكوين قاعدة معرفية من الخبرات والمعلومات للمتعلم، وهي من أهم وسائل نقل ثمرات العقل البشري وآدابه وفنونه ومنجزاته، وهي الصفة التي تميز الشعوب المتقدمة.

إن القراءة تمثل أعلى مستويات التفكير، لذا لا بُدَّ للقارئ، كي يكون قارئاً مبدعاً، أن يتقن جميع مستويات الفهم القرائيّ، والتي تسبق مستوى الفهم الإبداعيّ وصولاً إلى مستوى الفهم القرائيّ الإبداعيّ، وبذلك سيكون قارئاً مبدعاً. الدكتور عيسى صالح الحمادي، مدير المركز التربوي للغة العربية لدول الخليج بالشارقة؛ أحد أجهزة مكتب التربية العربي لدول الخليج بالشارقة، كشف عن إصدار كتاب جديد يضاف لإصدارات عام (٢٠١٨) تحت مسمى (القراءة الإبداعية/ مهاراتها واستراتيجيات تدريسها) إصدار منشورات القاسمي بنتاجها الذي يضاف للمكتبة العربية لما له من علم غزير، فقد تم إخراجه من قبل المؤلف على هذا المنهاج التربوي والعلمي والشاق لعدة سنوات بحثاً وتحقيقاً ودراسة طويلة، حتى خرج لنا بهذا العلم الرائع.



هو من مواليد منطقة النباعة بالشارقة، قضى مراحله الدراسية بمدارسها، بدءاً من مدرسة الرملة في المرحلة الابتدائية، ثم المدرسة القاسمية في المرحلة الابتدائية العليا، ثم مدرسة خالد بن محمد في المرحلة الإعدادية، فمدرسة أحمد بن حنبل الثانوية عام (١٩٩٤م). وينبع اهتمامه من منطلق أن التعلم المستمر واجب ديني ووطني، وأن الخبرة العملية أساس نجاح الإنسان، فلا بد أن تكون له طموحات يسعى إلى تلبيتها وتحقيقها، وأن يكون الهدف منها خدمة دينه ووطنه والناس، وتلك الخدمة تستوجب السعي ببصيرة وخبرة.

كتاب القراءة الإبداعيّة، الذي نحن بصدده الآن يتكون من (أربعة فصول)، ويحتوي على (٣٧٤ صفحة) وهي كالتالي: يتناول الفصل الأول القراءة الإبداعية التي يمكن توظيفها في المناهج التعليمية.

بينما يستعرض الفصل الثاني استراتيجيات التفكير المتشعب لتنمية القراءة الابداعية كمتغير مستقل في جميع مهارات اللغة العربية.

ويسلط الضوء في الفصل الثالث على تنمية مهارات القراءة الإبداعية لدى الطلاب الفائقين لغوياً، ويعد هذا المحور في الإطار النظري مرجعاً معرفياً ثرياً للباحثين والمختصين.

بينما يعرض في الفصل الرابع عنوان برنامج تعليمي لتنمية مهارات القراءة الابداعية لجميع الفئات، وكتاب الطالب ودليل المعلم واختيار القراءة الإبداعية كنموذج تطبيقي.



عيسى صالح الحمادي

ولفت المؤلف إلى أن هناك علاقة في القراءة الإبداعية بين التفكير والقراءة، كونها علاقة وثيقة ومتداخلة، حيث تكون القراءة هي الأداة والتفكير وهي المحرك لتلك الأداة، من خلال توظيفه للعمليات العقليّة في أعلى مستوى من التفكير كالتحليل والفهم والتعميم والتجربة والإدراك والحكم والاستنتاج والربط. وتناول الحمادي في كتابه مهارات القراءة الإبداعية، والتي يمكن توظيفها في المناهج التعليمية لتنميتها لدى جميع فئات الطلبة، وليس الفائقين لغوياً فقط، كما تضمن معايير القراءة الإبداعية والتي يمكن الاستعانة بها وتوظيفها في تحكيم المسابقات في مجال القراءة.

واستخدام محور التفكير المتشعب واستراتيجياته كمتغير مستقل في جميع مهارات اللغة العربية، إضافة إلى موضوعات المواد الدراسية الأخرى، وذلك لأهمية هذه الاستراتيجيات في تنشيط الوصلات العصبية في الدماغ، كما أنها تنقل تفكير الطالب من التفكير التقاربي إلى التفكير التباعدي (الإبداعي).

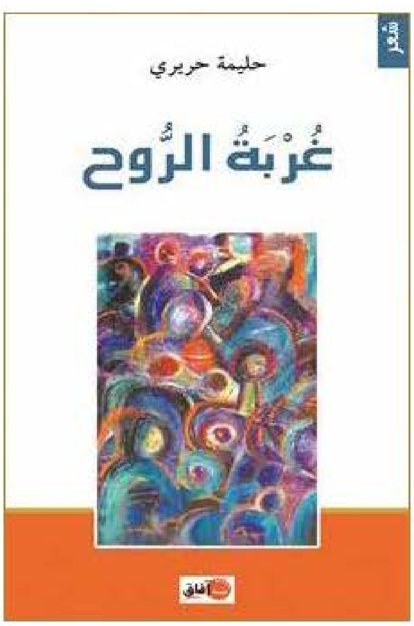
وأوضح أن القراءة الإبداعيّة هي القراءة التي تتماشى مع متطلبات القرن الواحد والعشرين، لكونها تقوم على أساس قائمة لمجموعة من المهارات الإجرائية المتفرعة من المهارات الرئيسة للإبداع كما هو في الكتاب، وهي مهارة الطلاقة والمرونة والأصالة ودقة التفاصيل؛ كون أن القراءة الإبداعيّة تأتي على قمة مستويات الفهم القرائيّ، لأنَّها تخاطب مستويات التفكير العليا وذلك لطبيعة ما تتميز به مهارات القراءة الإبداعيّة.

الاغتراب وتشكل الدلالة في ديوان (غربة الروح) لحليمة حريري



سعيد بوعيطة

قبل أن نلج العوالم النصية لديوان (غربة الروح) للشاعرة حليمة حريري، تستوقفنا العتبة الأولى/ العنوان (غربة الروح)، التي هي في الوقت نفسه عتبة ثانوية/ عنوان النص السادس عشر من الديوان. إن ارتباط العتبة الرئيسية للديوان بهذا النص، يشي بأن هذا الأخير عبارة عن نواة النص العام/ الديوان، تتشظى وتتناسل من خلالها باقي النصوص الشعرية. إنه بمثابة ذلك المولد الشعري / سواء على مستوى المعجم أو الدلالة، ما يجعل الدال (غربة الروح)، يحضر في كل نص من نصوص الديوان. يتكون عنوان الديوان من مركب اسمي/ جملة اسمية (غربة الروح)، حيث يمكن إعادة صياغتها كالتالي: هذه غربة الروح؛ بمعنى أن مظاهر هذه الغربة مبثوثة في ثنايا هذه النصوص، لتبقى حالة الاغتراب أهم سمة في هذه النصوص، لكن على الرغم من أن مفهوم الاغتراب يتداخل مع عناصر عدة، من قبيل الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع واللامبالاة وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضاً انعدام الشعور بمغزى الحياة، تصاحب ذلك مظاهر القلق والأرق والاكتئاب والضياع والاضطراب، والشعور بالوحدة إلى غير ذلك، فقد جاءت قصيدة الشاعرة (غربة الروح) معبّرة عن هذا المعنى. وذلك في سياق ذاتي لمعاناة الذات الشاعرة الحياتية. لقد استطاعت الشاعرة حليمة حريري في ديوانها (غربة الروح)، تقديم ذات شاعرة حزينة في صور فنية معبّرة وفق خط شعري تتشابك فيه الدلالة لتُفصح عن معاناة مستمرة، ورغبة في البحث عن عوالم جديد تحيا فيه الذات بعيداً عن معاندة الآخر لها. إن ما يميز العنوان هنا كونه لا يمارس إكراها أدبياً يصادر فعل التلقي، كما أنه لا يوغل في الغموض الدلالي الذي يقذف بالمتلقي بعيداً عن مرافئ مراميه ومعانيه بقدر ما يبقى الكلمة المفتاح التي لا تبوح الشاعرة بها جهرة في نصوص المجموعة، لكنّ أغلب مفرداتها تنتمي إلى المجال اللغوي والدلالي لحالة الاغتراب، ما يجعل الذات الشاعرة المغتربة محاصرة بالعزلة والضياع والوحدة وعدم الانتماء وفقدان الثقة والإحساس بالقلق. إن هذا ما تبرزه شواهد كثيرة من قصائد الديوان التي تدور ألفاظها كما سلف الذكر، حول المجال اللغوي للاغتراب بكل المعاني الممكنة، بحيث تميز الحقل المعجمي بالمفردات التالية: (الفراغ، الخيبة، الضائع، غريبة، اللا شيء، شمسي الراحلة، التائه، خارج الزمن، اللا مكان، اللا زمان، لن يعود، نرحل بعيداً، نرحل إلى اللا منتهى). يعمل هذا الحقل المعجمي بدوره على بناء حقل دلالي يؤشر إلى الغربة والضياع، تجلى ذلك في مفردات العالم الذي آلت إليه الذات الشاعرة في التالي: (رماد الأيام، النسيان، العدم، الموت، الصمت). ترافقت هذه المفردات مع الأفعال من قبيل: (تضيع، انسحقت، نرحل، يهجر، يذوب، يسترق). لقد هيمن هذا المعجم وهذه الدلالة على العناوين الفرعية لمجمل القصائد. مما جعل كل عنوان عبارة عن جملة مفتاحيّة تبوح بما بين ضلوع نصها ومجموعها. تتماس هذه العناوين الفرعية مع الاغتراب بشكل مباشر أو غير مباشر، حيث تشكلت كالتالي: فراغ، رماد، جنود الصمت، لن أعود، الغريب، أسير، رسالة، صمت الأنفاس، همس الرحيل.. إلخ، وهكذا دواليك في باقي نصوص الديوان، فهل من نص اغترابي أكثر من هذا؟ هكذا يطرح ديوان الشاعرة حالة اغتراب واضحة، تحياها بكلّ تفاصيلها، والاغتراب ظاهرة نفسيّة اجتماعية تتصدع فيها ذات الفرد بسبب عدم تواؤمها مع المجتمع أو العالم المحيط. وليس بالضرورة أن يقتصر الاغتراب على الانفصال عن البشر الآخرين، حيث يمكن أن يكون اغتراباً عن الذات أو الكون. لقد أشار الناقد أحمد علي إبراهيم الفلاحي، إلى عدة معانٍ للاغتراب، منها الانفصال الحتميّ والمعرفيّ لكيانات أو عناصر معينة في واقع الحياة، والانتقال الذي يعني التخلي عن حقّ من الحقوق التعاقدية والموضوعية التي تعني وعي الفرد وجود الآخرين واعتبارهم شيئاً مستقلاً عن نفسه.إن قراءة أولية لنص (غربة الروح)، تجعلنا نحس بأنه عبارة عن اشتعالات ذاتية، تكشف عن رؤية شعريّة واضحة انتظمت الكلمات لصياغتها، وبيان طبيعتها الانفعالية التي صدرت عن تجربة حياتية، عنوانها الضياع، الغربة وتصدع الذات. لذلك شكلت هذه الرؤية مركز إشعاع مهماً في هذا النص الشعري، يشي بوجود رؤية مسبقة واضحة الملامح في وجدان المبدعة، تمكنت من خلالها من الانطلاق، وبناء نصوصها الشعرية وفق نسق إبداعي خاص يتّسق مع هذه الرؤية، ويحاول الوصول بها إلى المتلقي. بهذا فإن الاغتراب الروحي الذي شكل تلك القيمة



المهيمنة إذا استعرنا العبارة من الباحث رومان جاكبسون، تظهر حالة الخلخلة التي تعانيها الذات وعدم ثباتها في علاقاتها مع نفسها ومع الآخر بعدما فقدت قدرتها على الانسجام معه. فكان انتقالها المتواصل إلى فعل البوح والنزف بالكلمات الشعرية لمواجهة المتلقي بخطاب شعري قادر على حمل الحالة الشعورية وتعرية الواقع من زيفه، وخداعه، كما في قصيدة (الغريب). تقول الشاعرة:

سألت عابري الطريق
عن ذلك الغريب
القريب
النائم تحت جناح الليل
وملؤه الحنين

يذهب بعض النقاد إلى أن تجربة الضياع المعاصرة مشابهة إلى حدّ كبير لما عاشه الشاعر القديم من إحساس بالألم، والشعور بالخذلان، وضياع للديار، ممّا جعل الصوت الشعري القديم قادراً على استيعاب التجربة الإنسانية والبوح بها في الزمن المعاصر. ولمّا كان الشعر أحد أبرز الوسائل لاكتشاف الذات في جدلية الأنا والآخر، فإن الدراسة النقدية لأبعاده السوسيولوجية، تعدّ وسيلة مهمة لفهم طبيعة الذات في حوارها المعلن والخفي مع الآخر. وما تحمله هذه العلاقة من تأزم تزيد الذات سعة دون أن تلغيها، وتعمّق إحساسنا بها دون أن تذيبها في الآخر. لعلّ هذا ما يجعل اكتشاف وظائفية الذات الشعريّة أمرٌ مهم في اكتناه أسرار النص الشعري، بوصفها نقطة انبعاث لرؤى شعريّة، تُصاغ بلغة العاطفة وتحولات النفس الفاعلة، انطلاقاً من دور الشعر في معرفة الحقيقة، إذ يتخذ الحدس والتخييل وسيلة مهمة للمعرفة، ولهذا كان من أبرز سمات حداثة الرؤية الشعريّة ما يمكن تسميته بالذاتية. إلى حدّ إحساس الشاعر الحداثي بذاتيته إحساساً حاداً يكاد يفصله عن الآخر. إن المتتبع لمعجم ديوان (غربة الروح)، يلمس هذا الإحساس القاتل بالغربة والألم؛ ذلك أن مضي الذات في قلقها يقودها إلى طرح الأسئلة المقلقة، ليجد المتلقي نفسه مرغماً على مشاركة المبدع في فك شيفرات الواقع وتفسير تناقضاته. فالإنسان لا يهتم بطرح الأسئلة الوجودية عندما يسير نشاطه التلقائي بشكل عادي، أو عندما تسير الحياة بشكل طبيعي. لكن عندما تفقد الذات مبررات وجودها أو تشعر بوجود اختلال بدورها الوظيفي ضمن الكيان الذي تحيا فيه، فإنّها سرعان ما تشتعل الأسئلة في نفس المبدع معلنة عن حالة صراع مع الواقع، إذا عدنا إلى العنوان العام الذي سيمد المتلقي بفتيل تفكيك تلك النصوص، نجده يحمل في طياته النحوية والصرفية رموز ما سنقرؤه مفصّلاً في قصائد المجموعة، فقد اعتمدت الجملة الأولى منه صيغة السؤال (سألت) (تتكرر ثماني مرات في نص «الغريب»). سؤال يحمل دلالة وجودية، تحيلنا إلى رغبة التجاوز الصارمة والتي لا تقبل رداً أو اعتراضاً. وهنا تتجلى حدة الشاعرة ورغبتها في الخلاص من عوالمها الاغترابية. وطبيعي أن ينسب هذا الخلاص إلى ضمير المخاطب المذكر (سألت ذاك الغريب)؛ ذلك أنّ الشاعرة تنتمي إلى عالم أنثوي مكبل بالعادات والتقاليد التي تشل العلاقة الطبيعية بين الذكر والأنثى وتدفع بهما معاً إلى عوالم الاغتراب مع أول دفقة وعي لماهية تلك العلاقات المرفوضة والرافضة توق كل منهما إلى الآخر، فطبيعي جداً أن تستعين الشاعرة بالذكر وسيلةً لكينونتها، بل هو شرط وجودي، يتماهى فيها ويتكامل معها. كما نلمح الحدة والقلق معاً في صيغة السؤال وما فيه من إصرار (كما ذكرنا) لكنه يحمل القلق في زمن البحث عن الجواب. فزمن تحقيق الإجابة هو المستقبل، والمستقبل رهن الغيب وجميع هذه الدلالات الاغترابية كانت ستضيع تماماً لو تحققت الإجابة. تقول الشاعرة في نص (هيام أسير):

هذه الظلمة
لي وطن
أخذتني إلى سراديب عجاف قاحلة
بلا حياة
بلا نور
بلا روح
أصبحت أنت مزيجاً
بين الموت والسواد الذي
لا قرار له.


حليمة حريري

لعلّ هذا الإحساس بالاحتراق الذي أودعته الشاعرة نصوصها، قد جاء محمّلاً بمرارة صراعات المجهول، وعذابات الذات المغرقة في أحزانها؛ لذلك فإن إيقاع نصوص الديوان، أصبح منساقاً وراء معاناة لا تنتهي، وإذا كانت الصورة شحناً من الكلمات المشحونة بمشاعر المبدع، فإن الشاعرة حليمة حريري، استطاعت تلوين مفردات ديوانها بتصوير اغتراب الذات التي تعيش غربة مزدوجة؛ غربة الذات وغربة الواقع. بهذا يتصاعد خطاب الذات في فضاء النص مستمداً مادته التصويرية من اغتراب الذات التي تشكلَ معادلاً ذاتياً للتجربة الإنسانية في كلّ أحوالها. إلا أن هذا التمركزَ الشديد للأنا الذي يُظهره النص، لا يعني شعريّاً العزلة والانفصال، قدر ما يعني التفاعل والتواصل، لأن النص الشعري في أعمق حالاته لا يعيش إلا في فضاء الآخر، وكلما كانت العلاقات الجوانية المؤسسة للكيان الشعري في القصيدة صحيحة ونظيفة وواضحة وخصبة، فإن تجلياتها النصيّة في اتصالها بالمكونات القرائية والرؤيوية في اتصالها بالعالم والغنائية في تفعيل الإيقاع العالي في منطقة التلقي، تفيض على الماحول وتحقق معه جدلاً ثريّاً، يضع التمثل الشعري المتخيل بوصفه معرفة نوعية خاصة في مقدمة المعارف البشريّة التي تسهم في رقيّ الإنسان ومضاعفة روح الحضارة والتمدّن فيه.

غابة السرد الروائي

مغامرة تفصيلية شائقة في عالم الرواية العربية



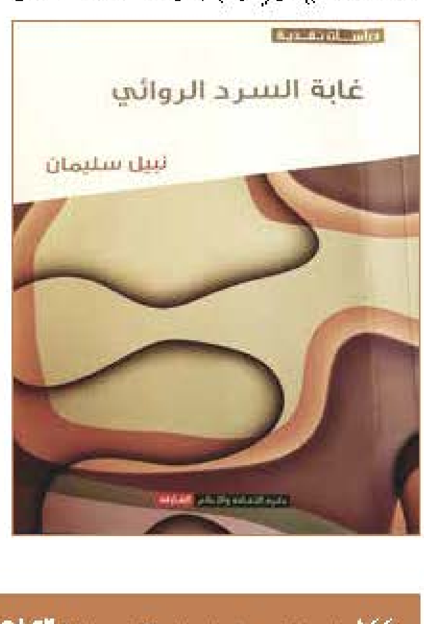
نادیا عمر

الناقد والروائي السوري نبيل سليمان غني عن التعريف عربيا، وذلك لما قدّمه للمكتبة العربية من أعمال إبداعية ونقدية كثيرة، وقد تُرجمت أعماله إلى الروسية والإسبانية والإنجليزية، نذكر منها: ينداح الطوفان – مدارات الشرق – دلعون – جداريات الشام (نمنوما)، وكُتبت عنها دراسات كثيرة.

كتابه (غابة السرد الروائي) قدَّم بانوراما شاملة للرواية العربية منذ بداياتها الأولى مع (زينب) لمحمد حسين هيكل، وما جاء قبلها ولم تذكره المراجع من مثل رواية (وي .. إذن لست بإفرنجي) لخليل الخوري

هي الرواية العربية الأولى المكتشفة حتى الآن، وانطوت على وعي مبكر بالهوية وبالسؤال القديم الجديد عن الآخر الأوروبي، ووعي الذات والعالم، كما أشار إلى رواية (جنان الشام – ١٨٧٠ لسليم البستاني)، و(غابة الحق –١٩٨٢ لفرنسيس مراش)، ثم انتقل إلى أحمد شوقي وروايته الأولى (عذراء الهند أو تمدن الفراعنة – ١٨٩٧)، و(غادة الزهراء – ١٨٩٩ لزينب فواز).

أثر نجيب محفوظ في السرد الروائي العربي، ولكن قبل محفوظ تناول الرواية السودانية وأكد أن الريادة الروائية حملت لجلجة البداية ووشم المحلية، كما في رواية (تاجوج –١٩٤٨ لعثمان محمد هاشم)، و(إنهم بشر – ١٩٦١ لخليل عبدالله الحاج)، و(موسم الهجرة إلى الشمال – ١٩٧٦ للطيب صالح)، لتكون علامة فارقة ليس في الرواية السودانية وحسب، بل وفي الرواية العربية؛ لأنه استثمر فيها التراث الحكائي الشعبي الشفوي مفعّلاً الأسطورة.



وقد وصف الناقد (التجربة المحفوظية) بأنها بمثابة البذار الذي سوف يزهر في الآفاق الروائية، لمن جاء بعده بعناصر جديدة كالتأسيس الكلاسيكي المتجلي في ثلاثيته: (بين القصرين ١٩٥٦ – قصر الشوق ١٩٥٧ – السكرية ١٩٥٧)، وأيضاً لعبة الأصوات في روايتي (ثرثرة فوق النيل)، و(ميرامار). ومن الرواية الجزائرية تناول روايات كلٍّ من: الحبيب السائح، وجيلالي خلاص، وواسيني الأعرج

وأكّد المؤلف أن ظهور الرواية في الخليج العربي توازى مع تبلور الكيانات السياسية منذ البداية وتفاعل مع ما كانت الرواية العربية قد بلغته، وبخاصة في تجربتها الحداثية.

ففي الكويت وبعد ريادة عبدالله خلف في روايته (مدرسة من المرقاب)، برزت الرواية الأولى (كانت السماء زرقاء – ١٩٧٠) لإسماعيل فهد إسماعيل، لتقدم رؤية المرأة للعالم في شكل حداثي سيطغى على روايات الكاتب الخمس عشرة حتى عام (٢٠٠٠).

وكذلك صدرت رواية فاطمة العلي (وجوه في الزحام – ١٩٧٠) وروايتان لنورة السداني (الحرمان)، و(واحة العبور – ١٩٧٠)، لتعززا المساهمة الروائية للمرأة، وفي الإمارات كانت الرواية الأولى (شاهندة – ١٩٧٤) لراشد عبدالله، وتلتها (عقد يبحث عن عنق – ١٩٧٨) لعبدالله الناوري، كما كانت البداية الفنية مع رواية محمد عبيد غباش (دائما يحدث في الليل – ١٩٨٢) وغيرها.

ومن ناحية أخرى رأى المؤلّف أن الرواية الإماراتية، صورت الزمن النفطي وما قبله وفيها نقد للمجتمع القديم ونقد ما طرأ على أنقاضه، وفيها حنين إلى القرية والصحراء والبحر، وبرزت قضايا العمالة الوافدة، كرواية كريم معتوق (حدث في إستنبول – ١٩٩٦)، ومانع سعيد العتيبة (كريمة – ١٩٩٩) وغيرهما.

أما عن الرواية التاريخية، فقد أشار إلى روايتي صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في (الشيخ الأبيض – ١٩٩٦)، و(الأمير الثائر – ١٩٩٨) اللتين اعتمد فيهما على الوثيقة التاريخية وأضاف المؤلف إلى أن الرواية في السعودية تأخرت، وتأرجحت بين القصة الطويلة والرواية القصيرة، كقصة (ابتسام) لمحمود عيسى المشهدي، لحين الطفرة النفطية انتقالاً لزمن الحداثة اجتماعياً وثقافياً وروحياً، وهو ما يبدو هاجساً روائياً ثابتاً ومكيناً.



نبيل سليمان

كما تحدث المؤلف، عن القاع اليمني في رواية علي المقري (طعم أسود.. رائحة سوداء)، وقال إنها عكست (جمالية القبح)، ورواية (عرق الآلهة) لحبيب عبدالرب سروري، التي عزّز فيها استثنائيته وذهب أبعد في مغامرته في الفن والعلم والفكر بسلاسة وتشويق، كونها تنتسب إلى روايات الخيال العلمي وتنأى عنها في آن، لتكون رواية بالغة الواقعية، ورواية فكرية باستئثار.

وذكر المؤلف، أن الروائي السوري حنا مينه شيّد عالمه الروائي بقدر أقل من التجريبية والحداثة الروائية، ولكنه أبدع في التقنية التقليدية وبرزت ثنائياته كالذكورة والأنوثة، والصراع مع الطبيعة والصراع الاجتماعي– السياسي، وثنائية الذاكرة والتاريخ النابضة بالحس الإنساني الحار وبالرؤية الحضارية

كما تناول المؤلف موضوع مدى الاستجابة الروائية العربية لمتغيرات الواقع وعالج من خلاله كلاً من روايات: (I pad الحياة على طريقة زوربا) لصالحة عبيد، و(نداء الأماكن– خزينة) لمريم الغفلي... وختاما اتجه الكاتب صوب الرواية العربية والقضية الفلسطينية، فعاد إلى عدد من المراجع التي تناولت هذا الجانب، فضلاً عن تناوله لروايات كل من: إلياس الخوري (باب الشمس)، ونادیا خوست (أعاصير في بلاد الشام)، والطاهر وطار (تجربة في العشق) وغيرهم

إنه كتاب مهم لأنه صادر عن روائي وناقد معروف في المشهد الثقافي العربي، ويمتاز بسلاسته اللغوية وابتعاده عن المصطلحات المعقدة، وهو يهم الباحثين والنقاد في مجالات الرواية وعلاقتها بالواقع العربي وتطورها فنيا وفكريا، ننصح بقراءته

من التشابه إلى الاختلاف
ماذا ترى؟



مصطفى غنايم

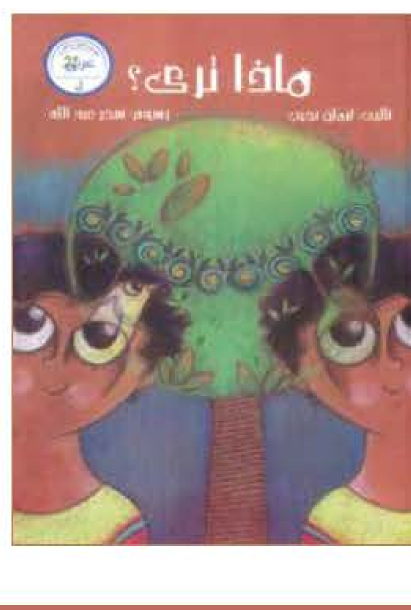
يعالج هذا العمل قضية في غاية الأهمية، تفتح عوالم جديدة للأطفال، وتتيح لهم رؤية الحياة من منظار أوسع وأشمل، وتكشف لهم أن الاختلاف في وجهات النظر لا يعني الخلاف، وأن وجهات النظر المختلفة تسهم في تكميل أجزاء الصورة من جهة، وتكوين الرؤية الصائبة من جهة أخرى.

تدور أحداث كتاب (ماذا ترى؟) للمؤلفة إيمان محمد نجيب، ورسوم الفنانة سحر عبدالله، والذي صدرت طبعته الأولى عن دار نهضة مصر (٢٠١٧)- حول قصة التوأم: سيف ويوسف، اللذين يتماثلان في كل شيء: الملامح، الشعر، العينين، البشرة، الطول، الحجم؛ الأمر الذي جعل والدتهما تحافظ على ذلك التشابه؛ فتلبسهما نفس الملابس بنفس الألوان، وتشتري لهما نفس اللعب، ما جعل هذا التوأم يُحبَّان أن يكونا متشابهين في كل شيء؛ فيتفقان في الطعام، واختيار أماكن التنزه، والجلوس معاً في الصف الدراسي، ومن ثمَّ شعرا بأنهما ليسا مجرد أخوين، بل صديقين عزيزين يتشاركان معاً في كل شيء.

وتمضي بنا المؤلفة مع هذا التشابه / التماثل- والذي أعجب به الجميع وأحبوه- إلى لقطة مبهرة، وفريدة تثير انتباه الطفلين، وهي الانتقال إلى مرحلة (الاختلاف)، وذلك حين طلبت المعلمة من التلاميذ أن يكتبوا موضوعاً إنشائياً عن الشجرة؛ فتتباين نظرة الأخوين لأول مرة؛ فيكتب سيف: (الشجرة بيت كبير تعيش فيه أنواع كثيرة من الطيور)، بينما يكتب يوسف: (الأشجار تحمل لنا الثمار الطيبة، وتقينا بظلها من حرارة الشمس)، وللمرة الأولى يشعر الطفلان بالانزعاج من هذا الاختلاف، فيسألان أمهما مَنْ مِنَّا على صواب؟؛ لتبتسم الأم قائلة لهما: (لا تنزعجا، كلاكما على حق، ويجب أن تعيا أن الاختلاف لا يعني أن هناك من هو على حق، ومن هو على باطل).. ولم يكن هذا التباين في الرأي هو الأخير، بل تجدد مرات ومرات؛ فحينما طلب منهما والدهما أن يختارا هدية عيد ميلادهما، وبعد تفكيرهما في الهدية التي يتمنيانها؟ اختار سيف (تابلت)، بينما اختار يوسف (دراجة).. وهنا تظهر العقدة الدرامية، حين يخبرهما والدهما أن عليهما التشاور لاختيار لعبة واحدة، إذ إن ميزانية الأسرة لن تسمح بشراء الهديتين معاً هذا العام؛ فيقع التوأم في مأزق شديد، يدفعهما إلى الاستغراق والتفكير، فيبدأان في النقاش والمناظرة، ويحاول كل منهما أن يقنع أخاه بجدوى هديته، ويرتفع صوتهما، ليتحول معه النقاش إلى مشاجرة، استدعت تدخل الأب والأم.

وتورد المؤلفة مقولة للأم تتضح معها الفكرة الرئيسية لهذا العمل: (لطالما فرحت بتشابهكما، والآن أنا سعيدة باختلافكما)؛ حيث أرادت الأم أن تخبرهما بأن لكل إنسان وجهة نظر، ولا بد أن يكون هناك اختلاف؛ لأنهما لو كان لهما نفس الشكل، ونفس وجهة النظر لكان واحد منهما يكفي، ويغني عن الآخر.. وتواصل المؤلفة عرض فكرتها بصورة غير مباشرة؛ حيث أوردت عبارة على لسان أبيهما تفسر لهما هذا الموقف: (.. وجهة النظر هي الزاوية التي ننظر إليها ونركز عليها).

وتنتقل المؤلفة من أسلوب الحكي والسرد إلى حالة أخرى، وهي التعليم باللعب والمرح؛ حيث واصلت تقديم فكرتها المحورية، من خلال طلب الأم من ولديها أن يلعبا لعبة جميلة، فأحضرت لهما صورة تمثل مشهدًا في غابة، وطلبت منهما أن ينظرا إليها، ويخبراها بما يشاهدان، موجهة سؤالها إلى كل منهما: (ماذا ترى؟).. ذلك السؤال الذي يكشف لنا عن مغزى العتبة الأولى لهذا العمل، وهي (عنوان القصة).





إيمان محمد نجيب

وتمضي بنا المؤلفة إلى استعراض إجابة هذا التوأم، والتي تشير إلى التباين في وجهتي نظريهما، ثم تردف ذلك بإشارة الأم إليهما بأن الصورة تشتمل على ما ذكره كل منهما، وأن هناك تفاصيل أخرى لم ينتبها إليها؛ فهي ترى شمساً غاربة، وفي الأرض عشباً أخضر، وتُعلمهما أن أباهما لو نظر إلى الصورة ذاتها ربما رأى تفاصيل أخرى جديدة لم يروها ثلاثتهم.. ولكي تقرب الأم / المؤلفة هذه الفكرة إلى التوأم / القراء فقد ضربت المثل بأن وجهات النظر تشبه لعبة الـ (Puzzel)؛ حيث تعتبر كل وجهة نظر جزءاً من أجزاء الصورة المقطعة، وبوجهات النظر جميعها تتضح الصورة وتكتمل، ومن ثم تترسخ الفكرة الرئيسية من هذا العمل، والمتمثلة في أن الحياة كبيرة جداً، ولذا فلن يستطيع شخص واحد أن يراها كلها بمفرده.

وتختتم الحبكة الفنية بإدراك التوأم لهذه الفكرة وترسخها في أذهانهما؛ حيث رأيا أن يجمعا ثمن الهديتين ليختارا شيئاً ثميناً.. واتفقا على أن الدراجة تعد إضافة جديدة لهما، وأنه يمكنهما استعمال الحاسوب الشخصي عاماً آخر، إلى أن يشتريا (التابلت) العام القادم.. وقد أنهت المؤلفة هذه القصة بلقطة جميلة تشير إلى الود، وقبول الآخر، واحترام الاختلاف في وجهات النظر؛ إذ جعلت كلا الأخوين: يوسف وسيف يبتسمان لوصولهما إلى حل مناسب بعد تشاور وتفكير، ثم ينهضان ليقبل أحدهما الآخر.



نواف يونس

أعمال خالدة
لا تطوى بالاستتار

تظل الأعمال الأدبية والفنية الخالدة فاعلة ومؤثرة على رغم مرور الزمان وتغير المكان، ولا يمكن أن تطوى بالاستتار، فنحن لانزال نطالع كتابات تشيخوف وهمنجواي وشكسبير ودوستويفسكي وتولستوي وجورج أورويل وألبير كامو، وغيرهم من المبدعين، الذين امتلكوا القدرة على رصد الواقع المعيش، وكشف المسكوت عنه من أوجاع المجتمع الإنساني عموماً، وإبراز القيم الإنسانية النبيلة، واستشرفوا برؤيتهم المستقبلية واقع هذا المجتمع الإنساني.

ونحن لا ننسى أن شكسبير هو أول من كشف لنا الجوانب الأساسية التي تتكئ عليها الشخصية اليهودية في مسرحيته (تاجر البندقية)، عندما توغل في النفس اليهودية وسبر أغوارها، من خلال شخصية التاجر (شايلوك) صاحب النفس الخسيسة الانتهازية، التي تتملق وتدلس من أجل الوصول، من خلال استغلال نقاط ضعف الآخرين، إلى مكامن القوة التي تسمح لها بالسيطرة، ومن ثم تحقيق ونيل ما تريده، من دون أن تلتفت إلى أي قيم أو أخلاقيات. وقد عانى شكسبير من جراء ذلك ما عاناه، من محاولات تهميشه ونقده والهجوم عليه والتشكيك فيما أبدعه.

كما نجح الكاتب البريطاني جورج أورويل، في التنبؤ من خلال روايتيه (مزرعة الحيوانات) و(١٩٨٤) بحتمية انهيار التجربة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي ومنظومة بلدان أوروبا الشرقية، بعد أن رصد مآسي تلك التجربة وانعكاسها سلبياً على حرية الناس وأسلوب معيشتهم، وتوقعه سقوط الدكتاتوريات في العالم، وقد تناول هذه القضايا برؤية استشرافية في أواخر الأربعينيات من القرن الفائت، وكان أن دفع ثمن ذلك، بعد أن تقرر طرده من الحزب الشيوعي البريطاني وقتذاك. وكذلك نستذكر أشعار وقصص الكاتبة الأمريكية دوروثي باركر، وما انطوت عليه من نقد ذاتي بناء للشخصية الأمريكية خصوصاً، والغربية عموماً، وكشفت النقاب عن مظاهر النفاق والغطرسة والتناقض التي يتسم بها المجتمع الغربي.. وصورت معاناة الآخرين من كثرة تناوب الأقنعة التي ترتديها تلك الشخصية من دون أي حياء أو خجل، بل باتت تفتخر بها وتردها إلى الفطنة والذكاء.

ولدينا أيضاً من الكتاب العرب كتيبة متقدمة، لا تقل شأناً عن تلك الكتيبة العالمية، منهم على سبيل المثال أيضاً وليس الحصر، الروائي عبدالرحمن منيف في روايته (شرق المتوسط) والتي تعتبر من الأهمية بمكان، وسط ما يحدث حولنا من تشظي تبعات واقعنا العربي الراهن، كونه رصد هذا الواقع بصدقية وشفافية في سبعينيات القرن الفائت، واستشرف في الوقت نفسه ما سيؤول إليه الحال، عندما يلجأ بطله (رجب) إلى الجمعيات والمنظمات الدولية لحقوق الإنسان لإنصافه، بعد أن فاض به الكيل، إثر تغلغل البطش والفساد والانحلال الفكري والسياسي والاجتماعي والثقافي.

وهو أيضاً ما فعله د. يوسف إدريس، في رواياته وقصصه، ومنها: (البيضاء) و(النداهة)، حيث نجده في الأولى ينبه إلى العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب، وبأهمية الأخذ بمعطيات الفكر الإنساني كوسيلة للحفاظ على ما تبقى لنا، أمام الانهيارات الفكرية والإيديولوجية، التي تتدرج في سقوطها وانحلالها تباعاً. وفي روايته الثانية، استشرف أثر التحول من مجتمع بسيط محافظ إلى مجتمع مديني، من دون الوعي بأبعاد المتغيرات وتأثيرها في تفريغ المجتمع من قيمه الإنسانية، ما يسهل هيمنة القيم المادية للتكنولوجيا الحديثة، ممثلاً في اعتداء مهندس الإلكترونيات على المرأة الريفية المبهورة بأضواء المدينة.

وقد حاول سعدالله ونوس، في أغلب مسرحياته، التقاط لحظات تاريخية وإسقاطها على الواقع العربي، في محاولة منه لفضح الممارسات غير السليمة لمن يمتلكون مصائر الناس.. ويتحكمون فيها وفق مصالحهم الذاتية، كما فعل منذ بداياته الأولى في (الفيل يا ملك الزمان)، وحتى مسرحيتيه الأخيرتين (منمنمات تاريخية)، و(طقوس الإشارات والتحولات)، حيث يستلهم الشخصيات والأحداث من التاريخ والتراث، لتصبح من لحم ودم يقاسموننا واقعنا المعيش.

وكان أن تسنى لي مرافقة بعض عروض مسرحية (النمرود) تأليف صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، التي قدمت في الكثير من مدن وعواصم وطننا الكبير، وقد شاهدت تفاعل الجمهور العربي مع أحداث المسرحية. ومقارباته ومقارناته لشخصية (النمرود)، حيث ظل الجمهور في هذه المدن والعواصم يحيي العرض ويصفق له بعد انتهائه لعدة دقائق وقوفاً، بعد أن وصلته رسالة العرض نحو مصير (النماردة) وهم كثر على مر التاريخ الإنساني، وكيف أن نهاياتهم المشتركة والحتمية أن يُضربوا بالحذاء! وهو استشراف درج عليه في جل مسرحياته، مجسداً أن من لا يقرأ التاريخ.. أو من يقرأه ولا يفهمه.. فهو يعيده.

إن الإبداع بشتى مجالاته، يقدم لنا صوراً ورموزاً وأعمالاً تعكس الحياة في الواقع كما يراه أو يؤمن به المبدع، أو كما يتهيأ له، من خلال شبكة من العلاقات الإنسانية، التي تعج بالأحلام والمعاناة والانكسار والأمل، لشخصيات وأحداث يغوص في أعماقها وجوانبها المتعددة، ملتقطاً ما يكمن داخلها وحولها وفي سياقها من حالات ضعف أو قوة.. قهر أو حرية أو استلاب، ما يولد الصراع الأزلي في الحياة وجدل العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل.

مبدعون أبرزوا القيم الإنسانية واستشرفوا الغد في كتاباتهم